Carlos Oliva Mendoza

COMPILADOR

FIGURAS

Estética y fenomenología en Hegel



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FIGURAS
ESTÉTICA Y FENOMENOLOGÍA EN HEGEL

CÁTEDRAS

CARLOS OLIVA MENDOZA
COMPILADOR

FIGURAS
ESTÉTICA Y FENOMENOLOGÍA EN HEGEL

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición: 2009

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C. P. 04510 México, Distrito Federal

ISBN 978-607-02-1161-4

Impreso y hecho en México

Figuras. Estética y fenomenología en Hegel fue elaborado en el marco del
proyecto PAPIIT-IN-403008 “Historia de la Estética”.



Para Andrea, Mario y Petrus.

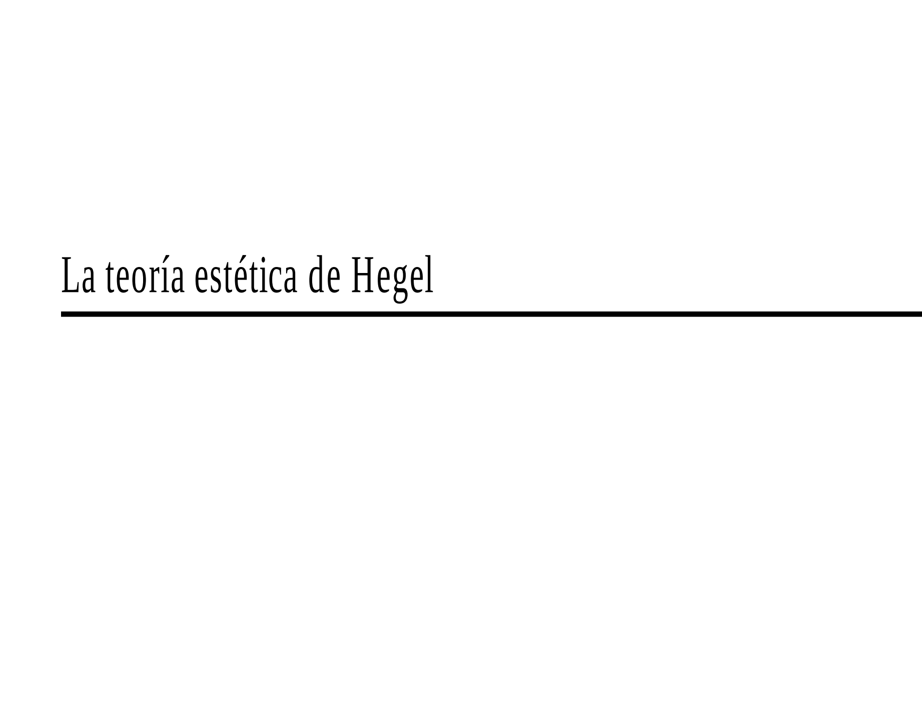
Introducción

Hegel es, después de Platón, el pensador más influyente en la estética de la historia occidental, aun cuando son Aristóteles y Kant los creadores de las estéticas más poderosas en términos epistemológicos. Quizá esto se deba, esencialmente, a que Platón jamás separará la percepción del problema de la comprensión y del sentido de la existencia en el mundo, incluso de la propia consistencia de la idea del mundo o del cosmos. Hegel intenta, en franca respuesta al formalismo kantiano, sostener esta misma radicalidad sobre la percepción, aun a costa de decretar la propia caducidad de la experiencia artística como una experiencia normativa. Colocar en el centro de la reflexión la desaparición del arte, esto es, otorgar por vía negativa una centralidad tal al producto más logrado de la cultura occidental, tiene una implicación de carácter metafísico en un sentido platónico: la obra se difumina en la permanencia mundana, e incluso pagana, de la percepción, de las certezas que emanan de la sensibilidad.

En este sentido, no sólo es pertinente el estudio de la estética hegeliana, sino el de sus conexiones con las estéticas y poéticas posteriores al trabajo de síntesis radical y negativa que hace Hegel en la *Fenomenología del espíritu* y en obras orales que son transcritas por sus discípulos. Este libro contribuye a tal esfuerzo y es, además, un hito importante en la literatura corriente en lengua española. Se trata de un trabajo que se origina, en el marco de un proyecto de investigación de la UNAM sobre la historia de la estética, en una serie de Cátedras Extraordinarias que posteriormente se convirtieron en profun-

dos y provocadores textos que sostienen tesis arriesgadas en la vertiente crítica de la filosofía contemporánea. Suma a lo anterior que es un libro, extraño en nuestro medio, que contiene referentes de investigación indispensables para el trabajo contemporáneo. A cargo de Alejandra Gudiño estuvo la investigación para realizar el índice analítico y una bibliografía de referencia que ayudará a la lectura contextualizada de la obra de Hegel. Andrea Torres Gaxiola tuvo a su cargo la coordinación de las cátedras sobre la estética hegeliana; el primer trabajo de recopilación y la primera edición de los textos la llevó a cabo el secretario académico del Colegio de Filosofía, Rubén Romero Martínez. A todos y todas los que han creado este libro y a los y las estudiantes que participaron en muchos momentos, les agradezco profundamente la labor realizada. En suma, se trata de un trabajo de investigación colectiva que iluminará las posibilidades de pensar la historia de la estética desde la filosofía contemporánea que se práctica en México.

Carlos Oliva Mendoza



La teoría estética de Hegel

El papel estructurador del lenguaje en la estética de Hegel

Evodio Escalante

En su *Fenomenología del espíritu* tanto como en sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel se nos aparece como un pensador del logocentrismo, en el sentido que le otorga a la palabra Jacques Derrida en el arranque de su *De la gramatología*. Asumido con el rigor de una descripción y despojado por tanto de cualquier resonancia peyorativa, el *logocentrismo* consistiría en "una metafísica de la escritura fonética (por ejemplo del alfabeto) que no ha sido, fundamentalmente, otra cosa que [...] el etnocentrismo más original y poderoso, actualmente en vías de imponerse en todo el planeta".[1] La propuesta inicial de Derrida me parece perfecta, siempre que se añada que este "etnocentrismo más original y poderoso" es el etnocentrismo de la racionalidad. Mientras que la "metafísica de la escritura fonética" implicaría una toma de posición no sólo con respecto a lo que Hegel llama la "escritura más inteligente", sino de igual modo, una concepción acerca del funcionamiento general del lenguaje y del signo en particular, asunto en el que me detendré más adelante, el *etnocentrismo de la racionalidad* interesa a lo que en Hegel no es otra cosa que el progresivo despliegue del espíritu, es decir, del *Geist*, en su lucha por conocerse a sí mismo y por realizarse en la historia del mundo.

Ya en la época en que redactaba los apuntes que han sido publicados bajo el título de *Filosofía real*, Hegel contraponía el reino primitivo de las imágenes al reino de los nombres, con

[1] Jacques Derrida, *De la gramatología*. Trad. de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1971, p. 7.

el que evocaba el emergente dominio del espíritu. Afirmaba Hegel: "Aquel reino de las imágenes es el Espíritu *en sueños*, que tiene que vérselas con un contenido sin realidad, sin existencia; su despertar es el *reino de los nombres*. Aquí está a la vez la separación, el Espíritu es conciencia y ahora es cuando sus imágenes cobran verdad".[2] En estos mismos pasajes, Hegel proponía una ecuación esencial de la que ya no se apartará nunca. *Logos: razón*. Lenguaje y racionalidad van juntos. En este sentido, da en el blanco Derrida cuando asevera que la historia de la metafísica "asignó siempre al logos el lugar de la verdad en general". En efecto, ¿en qué otro lugar, vale preguntarse, podría encontrar la verdad el elemento de su existencia? En el caso de Hegel, sin embargo, en la medida en que el dominio del *Geist* es por definición advenidero, quiero decir, algo que está en permanente trance de realización en el tiempo, con lo que se dispara de modo permanente hacia ese lugar hipotético (también podría decirse: escatológico) que el sistema hegeliano designa con el nombre de *saber absoluto*, este logocentrismo de ninguna manera podría confundirse con una supuesta "metafísica de la presencia", como de manera excesiva da a entender Derrida.[3]

Aunque para muchos pasa inadvertido, el lenguaje juega un papel central en la *Fenomenología del espíritu*, y lo juega en la medida en que *en él* y *a través de él* se impone la potencia universal del espíritu, siempre en camino de su plena realización. No sólo asevera ahí Hegel, como se recordará, que *el lenguaje es lo más verdadero*, enunciado digno de atención, sino que sostiene que

[2] Georg W. F. Hegel, *Filosofía real*. Trad. de José María Ripalda. México, FCE, 1984, p. 157.

[3] Si la historia de la metafísica ha consistido en una devaloración o "degradación de la escritura" en favor de la voz como lugar originario de la verdad, el logocentrismo sería, en palabras de Derrida, "solidario de la determinación del ser del ente como presencia". Al incluir a la filosofía de Hegel dentro del fonocentrismo, empero, no deja de advertirse en Derrida una cierta vacilación. El primer capítulo de *De la gramatología* concluye, en efecto, reconociendo que el texto hegeliano "puede ser releído como una meditación sobre la escritura". Todavía más: "Hegel es también el pensador de la diferencia irreductible", reconoce Derrida, razón por la cual lo llama "último filósofo del libro y primer pensador de la escritura". (Véase J. Derrida, *op. cit.*, pp. 19 y 35.)

posee "la *naturaleza divina* ["die göttliche Natur hat"] de invertir inmediatamente lo que quiero decir para convertirlo en algo distinto", es decir, para expresar en mí y a través de mí *lo universal*.[4] Entendido de esta manera, el lenguaje, si bien se ve, se convierte no sólo en un testigo privilegiado de la conciencia humana, sino en un instrumento de la razón en su incesante despliegue en la historia del mundo. Se diría que el *Geist* hegeliano se vale de la *naturaleza divina* del lenguaje para hacer prevalecer en cada momento los intereses de la razón, imponiendo sus determinaciones incluso a espaldas de la conciencia de los sujetos.[5]

Etnocentrismo del espíritu, también le podríamos llamar así, para darle otro sentido a las palabras de Derrida. El *logocentrismo* de Hegel, en dado caso, no hace sino retomar en sus propios términos y dentro de una sistemática peculiar el dominio del *logos* dentro de la filosofía de Occidente. Contra las pretensiones de Derrida, habría que precisar que no hay un solo renglón en los textos de Hegel en los que pueda entenderse que éste "degrada" a la escritura a fin de otorgarle un papel meramente supletorio frente lo que sería la preponderancia de la voz, de la *phoné* o del *pneuma* como lugar originario del espíritu, y verdadera fuente de la verdad. Lo que sí es indudable es que el

[4] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. Trad. de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. México, FCE, 1973, p. 70. (Modifico en algún punto esta versión. El subrayado es mío.)

[5] Se comprende bien el papel estratégico que juega la llamada "astucia de la razón" dentro de la historia del mundo. En este caso, me limito a indicar que también el lenguaje, dentro de su modo de operación, tiene parte en esta "astucia". Por otra parte, hay indicios para sostener que la expresión hegeliana acerca de la *naturaleza divina* del lenguaje tiene su antecedente en un fragmento de Friedrich Schlegel, en que éste atribuye a la ironía un *hálito divino*: "Hay poemas antiguos y modernos que, en su totalidad, exhalan el divino hálito de la ironía. Vive en ellos una verdadera bufonería trascendental". Hegel, por supuesto, rechaza de modo explícito esta concepción de Schlegel en su estética. En otro pasaje de la *Fenomenología,* Hegel retoma lo que él ha llamado *naturaleza divina* del lenguaje utilizando otros términos. Señala ahí: "El contenido del discurso que el espíritu dice de sí y en torno a sí mismo es, por tanto, la inversión de todos los conceptos y realidades, el fraude universal cometido contra sí mismo y contra los otros, y la impudicia de expresar este fraude es precisamente y por ello mismo la más grande verdad". (G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 308.)

[6] Jean Hyppolite, *Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu" de Hegel.*

despliegue hegeliano del lenguaje como una realidad *en sí* y *para sí*, que impondría las determinaciones de lo universal sobre la conciencia de los hablantes, puede entenderse como una manera de vulnerar la soberanía del sujeto, e incluso, el valor pleno de la individualidad. El propio Jean Hyppolite, desde una perspectiva "humanista", por supuesto, en su *Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu" de Hegel*, llega a lamentar en una nota al pie de la página lo que él considera una proximidad del autor con las tesis platónicas. "Uno de los profundos vicios del hegelianismo se pone acaso de manifiesto en esta filosofía del lenguaje y en esta concepción de la singularidad…", sostiene Hyppolite al comentar la poderosa cita de Hegel que anoté con antelación, sin advertir por su parte que esta filosofía del lenguaje no es un dominio separado o aislado dentro del sistema construido por el filósofo, sino el *medio universal* que lo mantiene en funcionamiento.[6]

Un episodio central en la relación de Hegel con el lenguaje, siempre que se entienda que las distintas artes (la música, la literatura, la pintura, etcétera) no son sino modalidades específicas de su despliegue, lo constituye sin duda el famoso tema del *fin del arte*. Aunque se trata, por supuesto, de un malentendido de proporciones descomunales, su insistente recurrencia en diferentes ámbitos de la cultura y de la filosofía puede dejar la impresión negativa de que con ello Hegel declara la inoperancia de los lenguajes artísticos, desechando con ello su riqueza y su diversidad. Me parece que no hay tal. El argumento toral de Hegel consiste en afirmar que, desde el punto de vista de los intereses más altos del espíritu, el arte se ha convertido —no para todo el mundo, pero sí para los filósofos— en una cosa del pasado. Cito textual a Hegel: "Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo *para nosotros* […] algo del pasado".[7] Subrayo el emblemático *para nosotros* porque con este determinativo Hegel se separa de la opinión común y dis-

Trad. de Francisco Fernández Buey. Barcelona, Península, 1998, p. 80.

[7] G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*. Trad. de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid, Akal, 1989, p. 14. (El subrayado es mío.)

[8] *Ibid.*, p. 13.

tingue: para nosotros los filósofos, los que hacemos filosofía, los que pensamos y tenemos en mente los intereses más altos del espíritu, vale decir, los que estamos ocupados y preocupados con el advenimiento del absoluto.

Esto no disminuye, por supuesto, la fuerza de la enunciación hegeliana, pero se diría que la sitúa. El arte ha sido desplazado. Hegel lo constata igual desde un punto de vista que podríamos llamar sociológico:

> el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba íntimamente ligada al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media.[8]

Refuerza Hegel en el siguiente párrafo: "Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra *representación*".[9]

En la reciente edición de los apuntes de Kehler, publicados bajo el título de *Filosofía del arte o estética*, encontramos una versión semejante:

> Para nosotros, la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado ["Die höchste Bestimmung der Kunst ist im ganzen für uns ein Vergangenes…"], es, para nosotros, algo que ha ingresado en la representación, la peculiar representación del arte ya no tiene para nosotros la inmediatez que tenía en el tiempo de su apogeo supremo".[10]

[9] *Ibid*., p. 14. (Subrayado en el original.)

[10] G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética.* Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler (Curso impartido en Berlín en el verano de 1826). Trad. de Domingo Hernández Sánchez. Madrid, Abada Editores, 2006, p. 61. En tanto que ingresa en la *representación*, por cierto, se insinúa que el arte quedaría como un molde fijo, carente de plasticidad y de movimiento.

[11] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, pp. 16 y 19.

Si se me permite resumir, diría que la argumentación de Hegel tiene dos vertientes que se pueden distinguir claramente. Hay un argumento *de facto*, que puede rebatirse o que la realidad misma puede o no en un momento dado desmentir, y otro argumento de estricta índole filosófica. El arte ya no mueve a las multitudes, ya no provoca devoción, ya no satisface las necesidades de un pueblo sediento de absoluto. Este argumento contiene una apreciación sociológica, y me parece que por lo mismo es contingente. Alguien podría argumentar en contra la devota actitud con el que los turistas ingresan en los principales museos del mundo, o la forma en que las multitudes se arremolinan lo mismo para ver por unos instantes la Gioconda de Leonardo, en el Museo del Louvre, o forman larguísimas colas para ver una retrospectiva del expresionismo en la Neue Nacionalgalerie de Berlín. Como prueba del interés actual por las obras de arte, hasta podrían traerse a colación los precios estratosféricos en millones de dólares que alcanzan algunas pinturas de autores famosos en las subastas de arte, una realidad que Hegel de verdad nunca llegó a imaginar.

Pero el argumento "duro" contiene una apreciación filosófica. El arte ya no representa *para nosotros* los intereses más altos del espíritu. Desde el punto de vista del absoluto, digamos, el arte actual ya no interesa como sí interesaba en otros tiempos. Me sorprendo al darme cuenta de que este argumento que llamé "filosófico" también tiene una cierta vertiente que atañe a lo social. El absoluto siempre estará ahí, así sea como una exigencia de realización, muy bien, pero ¿y si el arte cambiara? ¿Si el arte se transformara y dejara de ser materia de representación para hundirse a su modo en las profundidades del concepto, también sería para los filósofos que tienen a la vista los intereses del absoluto una cosa "del pasado"? De manera adicional: ¿No implica el dictamen hegeliano, acerca del "carácter pasado del arte", así sea de manera implícita, la exigencia de un arte distinto que sí satisfaga los intereses del absoluto?

Me parece que la histeria que suscitan los enunciados que postulan el *fin del arte* así como su carácter de *cosa del pasado*, y que dicen apoyarse en el texto de Hegel, tendrían que tomar en cuenta antes que nada la naturaleza sistemática de su filosofía.

Fue el propio Hegel quien señaló, nada menos que en el "Prólogo" de la *Fenomenología del espíritu*: "Lo verdadero es el todo". Se trata de la exigencia de no aferrarse a un trozo o segmento del desarrollo de la cosa del pensamiento, sino de atender a la totalidad del mismo. Lo señala ahí mismo Hegel con otro matiz: "lo verdadero sólo es real como sistema".[11]

Fiel a este señalamiento, me parece que para entender la doble vertiente del argumento hegeliano acerca del arte como *algo del pasado*, se hace preciso, primero, revisar cuál es el diagnóstico general que realiza Hegel acerca de la cultura de su época, que en lo esencial, me parece, también es la nuestra, y segundo, ubicar cuál es la posición general del arte en su sistema de pensamiento, es decir, en el despliegue progresivo del espíritu que caracteriza a su filosofía.

Estoy convencido de que el mejor diagnóstico general acerca de la situación cultural de la época moderna lo realiza Hegel en el mencionado "Prólogo" de la *Fenomenología*. Es cierto que este diagnóstico no se refiere de modo específico al arte, pero al refractar las cualidades de la cultura moderna también lo incluye a él. Para que se comprenda mejor la peculiar situación de lo que podríamos llamar la universalidad conseguida, Hegel inicia estableciendo un contraste entre los tiempos de antaño y los de hogaño:

> El tipo de estudios de los tiempos antiguos se distingue del de los tiempos modernos en que aquél era, en rigor, el proceso de formación plena de la conciencia natural [...] Por el contrario, en la época moderna el individuo se encuentra con la forma abstracta ya preparada; el esfuerzo de captarla y apropiársela es más bien el brote no mediado de lo interior y la abreviatura de lo universal más bien que su emanación de lo concreto y de la múltiple variedad de la existencia.[12]

Lo universal en compendio, bebido en fuentes intelectuales, y no depurado y destilado por decirlo así a partir del carácter variopinto de la experiencia concreta, ésta es la facilidad que la

[12] *Idem*.
[13] *Ibid*., p. 24. Acerca de la importancia de la *plasticidad* en el pensamiento

cultura contemporánea otorga a sus comensales. La forma abstracta se encuentra ya preparada en los libros, en los manuales científicos, en las formas más elevadas del arte. La *conciencia natural* estaba sujeta a las veleidades de la *empiria*, de la experiencia concreta, a la que estaba obligada a depurar; en cambio, la *razón cultivada* o el *individuo universal*, como también lo llama Hegel, lo que tiene a la mano es esa depuración ya realizada. De esto extrae Hegel una conclusión general que transcribo:

> He aquí por qué ahora no se trata tanto de purificar al individuo de lo sensible inmediato y de convertirlo en sustancia pensada y pensante, sino más bien de lo contrario, es decir, de realizar y animar espiritualmente lo universal mediante la superación de los pensamientos fijos y determinados. Pero es mucho más difícil hacer que los pensamientos fijos cobren fluidez que hacer fluida la existencia sensible.[13]

Friedrich Nietzsche, que fue en alguna época de su vida lector de Hegel, traduce el mismo pensamiento (e incluso el contexto) en términos muy semejantes. Sostiene:

> Siempre que los hombres de las primeras edades introducían una palabra creían haber realizado un descubrimiento, haber resuelto un problema. ¡Qué error el suyo! Lo que habían hecho era plantear un problema y levantar un obstáculo que dificultaba su solución. Ahora, para llegar al conocimiento, hay que ir tropezando con palabras que se han hecho duras y eternas como piedras, hasta el punto de que es más difícil que nos rompamos una pierna al tropezar con ellas que romper una palabra.[14]

Resumo el razonamiento: para nosotros, los modernos, lo universal se ha convertido en un dato inmediato de la concien-

de Hegel, remito al documentado estudio de Catherine Malabou, *The Future of Hegel. Plasticity, Temporality and Dialectic*. Trad. de Lisabeth During. Londres, Routledge, 2005.

[14] Friedrich Nietzsche, *Aurora*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1978, p. 34.

[15] G. W. F. Hegel, *Filosofía real*, p. 227. Podemos leer en los apuntes de Kehler:

cia, proporcionado por la cultura; lo lamentable es que se trata a menudo de un universal coagulado, mortecino, carente de animación. De aquí la conclusión paradójica extraída por Hegel: *resulta mucho más difícil hacer que los pensamientos fijos cobren fluidez que hacer fluida la existencia sensible*.

El argumento de Hegel con respecto al arte, tal y como se vio arriba, no sólo lo aparta de la existencia sensible, de la animación que existiría en la realidad efectiva, sino que de manera clara establece que éste *ha sido relegado a nuestra representación*. Los apuntes de Kehler, a los que también recurrí, transcriben en palabras muy parecidas: el arte "es, para nosotros, algo que ha ingresado en la representación". Dicho en otras palabras, pertenece ya al arcón de las imágenes fijas, determinadas, consolidadas, carentes de movimiento; al archivo muerto de la cultura. El arte, según este diagnóstico, habría perdido la fluidez del concepto, su poder provocador e incitador de nuevos pensamientos, convirtiéndose por el contrario en una galería de universalidades acartonadas, esquemáticas, y que por lo mismo estarían desprovistas del fósforo del espíritu que requiere la existencia del absoluto.

Para cambiar el dictamen negativo de Hegel, en caso de que esto fuera posible, el arte tendría primero que abandonar el campo de la *representación* en el que ha sido recluido por la costumbre, y recobrar la fluidez y la animación que lo convertirían de nuevo en una de las potencias de la existencia sensible.

Se hace necesario esclarecer, por otra parte, cuál podría ser la posición general del arte dentro del sistema hegeliano. Acaso al ubicar esta posición sistemática se pueda definir con nuevos argumentos en qué sentido el arte sería una *cosa del pasado*. Lo primero que habría que decir es que para el Hegel de la *Fenomenología del espíritu*, pero también para el de la *Filosofía real* lo mismo que para el de ese *best-seller* hegeliano que se conoce como *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, el arte y la religión parecen confundirse dentro de un solo cuerpo. Se trata de una conjunción extraña y a la vez problemática. En la *Fenomenología del espíritu*, en efecto, el arte queda subsumido bajo el tema de la religión, como si se tratara de una de sus ramificaciones. Como se recordará, la sección penúltima de la obra, en la antesala del

capítulo final dedicado al *saber absoluto*, reza de modo por demás escueto: "La religión". Este capítulo se disecciona en tres renglones que confirman lo dicho: a) religión natural; b) religión del arte, y c) religión revelada. En el marco de la *Fenomenología del espíritu*, como se ve, no hay para el arte un espacio autónomo de despliegue. Los avatares del arte, a los que Hegel es por supuesto sensible, quedan subsumidos aquí dentro del gran fresco de la religión y su espíritu. En el manuscrito de la *Filosofía real*, la relación de dependencia del arte con respecto a la religión es todavía más clara. Sostiene ahí Hegel: "El verdadero arte es la *religión*: la elevación del mundo del arte a la unidad del Espíritu absoluto. En esa elevación alcanza cada *uno*, por la belleza, libre vida propia".[15]

Desde el punto de vista formal, la *Enciclopedia* (1830) sí parece separar al arte de la religión, a lo que dedica parágrafos independientes dentro de la gran "Tercera sección de la filosofía del espíritu. El espíritu absoluto". Desde el punto de vista del contenido, empero, parecería que se puede afirmar dos cosas: primero, que el arte es consustancial y a la vez dependiente de la religión, en la medida en que ha sido *engendrado* por ésta; y, segundo, que la función del arte no es otra que preparar el advenimiento de la verdadera religión o religión revelada. Dependencia y consustancialidad:

> El arte bello ha llevado a cabo por su parte lo mismo que la filosofía por la suya: la depuración del espíritu respecto de la falta de libertad. *Aquella religión en la que se engendra la necesidad del arte, y por eso precisamente lo engendra*, posee en su principio un más allá carente de pensamiento y sensible.[16]

Sería el cristianismo el que habría engendrado el arte bello al que hemos permanecido atados durante dos milenios. Por

"Puede decirse que del arte se progresa hasta la religión, o que para la religión es el arte sólo uno de sus aspectos". (Véase G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, p. 113.)

[16] G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Trad. de Ramón Valls Plana. Madrid, Alianza, 2000, § 562. (El subrayado es mío.)

[17] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 24. En lo que concierne al tema

otra parte, la función "preparatoria" del arte con respecto al advenimiento de la religión revelada, queda patente, sin dejar lugar a ambigüedades, en el § 563 de la *Enciclopedia* que a la letra postula: "El arte bello (así como la religión que le es propia) tiene su futuro en la religión verdadera".

Mi intención no es discutir ni someter a escrutinio esta dependencia del arte con respecto a la religión, tal y como la presenta Hegel. Si dejo constancia de lo anterior, es porque a la luz de este maridaje el famoso *dictum* hegeliano acerca del arte como una *cosa del pasado* puede adquirir otra connotación, no exenta de consecuencias, a cuan más delicadas. Hegel sugiere al mismo tiempo, entre líneas, esto es, sin mencionarlo y sin exponerse por ello a terribles censuras que hubieran podido poner en peligro su cátedra en la Universidad de Berlín, que *la religión cristiana* es ella también *una cosa del pasado*. La urgencia de acceder al saber absoluto, al que sólo se podría llegar por la vía del pensamiento especulativo, rigurosamente conceptual en su contextura, obligaría a Hegel a considerar que los esfuerzos del arte, en paralelo con los esfuerzos de la religión, están superados y se han quedado en el pretérito, arrinconados, cuando mucho, en la *representación* de los filósofos. Formarían parte (eso sí) de las conquistas del pensamiento, pero no aportarían nada válido que pueda ayudar a escalar el siguiente y necesario peldaño del espíritu. El figurativismo del arte, lo mismo que los dogmas propios de la religión revelada, y sin los cuales no podría subsistir, habría que agregar, serían, en lo que a ellas toca, esas *abreviaturas de lo universal* que forman ya parte del patrimonio de la razón cultivada, pero que están afectadas por la rigidez que es propia de los "pensamientos fijos y determinados" a los que Hegel se refiere, como hemos visto, de manera severa en el "Prólogo" de su *Fenomenología*.[17]

sensible de la religión, recuérdese la carta del emperador dirigida a Kant, en la que le prohíbe terminantemente ocuparse en sus escritos de tan espinoso asunto; asimismo, téngase presente la disputa acerca del *ateísmo* que obligó a Fichte, tan cercano en el corazón de Hegel, a abandonar su cátedra en la Universidad de Jena. El argumento de que para Hegel la religión también es una *asunto pasado*, podría apoyarse de cierto modo en la siguiente cita tomada de la *Filosofía real*: "El pensamiento de la religión absoluta es esta idea especulativa de que el sí

Desde el punto de vista de una teoría general del signo, por cierto, Hegel mantendrá de manera invariable y en toda ocasión que tanto el arte como la religión están hermanados en tanto que ambos se despliegan en el reino de la *representación*, de la existencia figurativa (o doctrinal) de la idea, por así decirlo, mientras que la filosofía, colocada en la cúspide del sistema, y dejando por lo mismo atrás la *representación* y sus *rastros*, se manejaría en el campo puro del *concepto*. Esto es lo que me hace pensar que el *desplazamiento* al pasado del arte también tendría que alcanzar con la misma fuerza a la religión, como fenómeno espiritual correlativo.[18]

Siempre dentro de la obediencia al tema hegeliano de *lo verdadero es el todo*, y atento por lo mismo a las indicaciones que podrían desprenderse de ese todo estructurado que es el sistema, me gustaría sugerir que el enunciado acerca del *carácter pasado del arte*, mejor que una forma o fórmula para *despacharlo* al desván de los trastos viejos, como algunos quieren de primera intención, puede adquirir dentro del sistema de Hegel el sentido de una descripción pura y simple, es decir, de una descripción objetiva.

A diferencia de los románticos, que otorgaron a la facultad de la imaginación un papel de primera importancia, al grado que Novalis habría llegado a sostener que "la razón activa es la

mismo es lo real, pensamiento; que la esencia y el ser son lo mismo; el modo de sentarlo es *que Dios, la absoluta esencia trascendente, se ha hecho hombre* —este hombre *real*—; pero asimismo que esta realidad, superándose, *se ha convertido en pasada*, y ese Dios que es realidad y realidad superada, es decir general, es el Espíritu de la comunidad". (G. W. F. Hegel, *Filosofía real*, p. 229.) La frase "se ha convertido en pasada" la he subrayado según lo que me conviene destacar.

[18] Aunque desde una perspectiva muy diferente, Jorge Juanes se aproxima a este umbral en el que tanto el arte como la religión quedarían considerados como *algo del pasado*, y por lo mismo, carente de realidad efectiva. Después de observar que "el arte ha perdido la capacidad de unificar a los hombres en una empresa común", afirma que para Hegel "también han perdido dicha capacidad las constelaciones que acompañaron desde siempre al arte: la religión y la mitología". (Véase Jorge Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética*. México, Ítaca, 2003, p. 136.)

[19] Novalis, *La enciclopedia*. Trad. de Fernando Montes. Madrid, Fundamentos,

imaginación productiva”,[19] Hegel experimenta muy pronto una desconfianza ante esta facultad, como ya se deja entrever en el texto antes citado de la *Filosofía real* en el que describe en términos más que siniestros el efecto de las imágenes cuando por sí solas, y dejadas, por decirlo así, a su libre albedrío, habitan en el cerebro de los hombres. En su polémica con los románticos, la imaginación, el sentimiento, la devoción ante lo bello y lo sagrado, sí como el éxtasis y el entusiasmo como fuentes primarias de conocimiento, quedan descartados del mapa hegeliano. En Hegel se opera, así sea de un modo subrepticio, una suerte de *desplazamiento* de las facultades que es necesario tener presente. Donde los románticos exaltaban los poderes absolutos de la imaginación, Hegel pone el acento en el recuerdo y en lo que él llama la *memoria productiva*. Partiendo del antecedente de su amigo Hölderlin, quien yuxtapuso con oído poético el sentido habitual y el sentido etimológico de la palabra *Erinnerung*, que significa “recuerdo” en el habla corriente, pero que si se atiende a sus raíces puede leerse como “interiorización” o como “recuerdo-interiorizante”, Hegel le otorga una importancia capital a esta facultad del espíritu. Tanto así, que el mencionado recuerdo-interiorizador juega un papel decisivo en la sección final de la *Fenomenología del espíritu*, dedicada al llamado saber absoluto. En las notas apoteósicas y ciertamente transidas de una atmósfera de exaltación que se respira en esos párrafos con que concluye la obra, Hegel no vacila en declarar que el *re-cuerdo*, separando con un guión la palabra, “es lo interior y de hecho *la forma superior de la sustancia*”.[20] ¡La forma superior de la sustancia!, no se trata de un elogio trivial. De hecho, este *interiorizar rememorativo* resulta indispensable para la consecución de la meta final del espíritu, y no sólo esto, sino que sin él no podría empezar a cumplirse la promesa hegeliana de un *nuevo mundo* y una *nueva figura* de este mismo espíritu. Sin el trabajo interiorizador del recuerdo,

1996, p. 57. En el mismo sentido, afirma Novalis: “El bien mayor es la fuerza de imaginación”. (Véase Novalis, *Gérmenes o fragmentos*. Trad. de J. Gebser. Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 56.)

[20] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 473. (El subrayado es mío.)

[21] *Idem*. Modifico levemente la traducción. Donde Wenceslao Roces, obediente

para decirlo de otro modo, la escatología y la parusía del saber absoluto se quedarían sin base de sustentación. Reproduzco el texto hegeliano en lo que tiene de medular y estratégico:

> Por cuanto que la perfección del espíritu consiste en *saber* completamente lo que *él es,* su sustancia, este saber es su *ir dentro de sí* [sein *Insichgehen*], en el que abandona su existencia y confía su figura al recuerdo [in welchem er sein Dasein verläst und seine Gestalt der Erinnerung übergibt]. En su ir dentro de sí, se hunde en la noche de su autoconciencia, pero su existencia desaparecida se mantiene en ella; y esta existencia superada —la anterior, pero renacida desde el saber—, es la nueva existencia, un nuevo mundo y una nueva figura del espíritu [ist das neue Dasein, eine neue Welt und Geistesgestalt].[21]

En suma, lo que habría de contingente en la historia y esta misma historia organizada conceptualmente, juntas, formarían "el recuerdo y el calvario [die Erinnerung und die Schädelstätte] del espíritu absoluto", gracias a que, o debido a que, según se afirma en los versos de Schiller con que concluye Hegel, "del cáliz de este reino de los espíritus / rebosa para él su infinitud". En definitiva, el círculo de los círculos que es el saber absoluto no puede recorrer ni completar su camino sin el auxilio eficaz del recuerdo, o de la interiorización rememorativa, como quiera

en esto a una sugerencia de Jean Hyppolite, traduce Dasein por "ser allí", anacronismo que involuntariamente convierte a Hegel en un epígono de Heidegger, restituyo como mejor opción la palabra "existencia". La justificación, muy discutible a mi modo de ver, de esta decisión terminológica, pues dice apoyarse en una supuesta "existencia *natural*" (?) de la conciencia, la ofrece Hyppolite en su *Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu"* de Hegel, p. 19.

[22] También en Heidegger repercute este acento en el recuerdo-interiorización destacado por Hölderlin y Hegel en sus respectivas obras. Por eso llega a sostener: "El ser es él mismo lo rememorante e interiorizante, *es* el recuerdo interiorizante propiamente dicho". (Véase Martin Heidegger, *Conceptos fundamentales.* Trad. de Manuel E. Vázquez García. Madrid, Alianza, 1989, p. 105.) Que de manera literal la última palabra de la *Fenomenología* sea la palabra de la poesía, además de un obvio homenaje a Schiller, a quien Hegel admiraba, es algo que también podría considerarse.

[23] G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, § 451. (Modifico leve-

que se lo llame.[22]

Esta valoración estratégica del recuerdo también juega un papel en la sección de la *Enciclopedia* dedicada a la representación y el lenguaje. Ahí afirma Hegel: "La representación, como intuición interiorizada, es el término medio entre el inmediato encontrarse-determinado de la inteligencia y ella misma en su libertad, o sea, el pensamiento".[23] Lo básico en este pasaje es retener el vínculo entre recuerdo y representación. La representación no sería otra cosa que una intuición que ha sido retenida o *conservada* en la interioridad del sujeto, por eso la llama Hegel *erinnerte Anschauung*. De nuevo, sin la retención (sin la *Erinnerung*) no hay representación. Pero tampoco el *oscuro pozo* de la inteligencia, en lo que tiene de inconsciente, podría funcionar sin el tejer a menudo invisible de los recuerdos. La exigencia de comprender esta existencia concreta de la inteligencia, hace a Hegel decir que en este *pozo oscuro* "se guarda un mundo infinito de numerosas imágenes y representaciones, sin que estén en la conciencia".[24]

Derrida comenta el asunto en los siguientes términos:

> En este movimiento de la representación, la inteligencia *se recuerda* a sí misma al volverse objetiva. La *Erinnerung* le es por tanto decisiva. Por ella, el contenido de la intuición sensible deviene imagen, se libra de la inmediatez y de la singularidad para permitir el paso a la conceptualidad. La imagen que es así interiorizada en el recuerdo (*erinnert*) no está ya *ahí*, no es ya existente, está presente pero guardada en una permanencia inconsciente, conservada sin conciencia (*bewusstlos aufbewahrt*). La inteligencia tiene estas imágenes en reserva, enterradas en el fondo de un refugio muy sombrío, como el agua de un pozo nocturno (*nächtlige Schacht*) o inconsciente

mente la traducción atendiendo al comentario del traductor consignado en el pie de página.)

[24] *Ibid.*, § 453.

[25] J. Derrida, "El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel", en Jean Hyppolite, ed., *Hegel y el pensamiento moderno*. Trad. de Ramón Salvat. México, Siglo XXI Editores, 1975, p. 40.

[26] G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, § 458.

(*bewusstlose Schacht*) o más bien como una veta preciosa en el fondo de la mina.[25]

En este preciso horizonte de pensamiento surge el concepto de signo en la filosofía de Hegel. No está por demás señalar que la célebre *arbitrariedad* del signo, que pasa por ser uno de los descubrimientos básicos de la teoría del lenguaje de Saussure, proviene de manera íntegra, con todo y un empaque muy complejo, como deja entrever Derrida, de la *Enciclopedia* y de la *Estética* de Hegel, cuyos libros se publicaron varios decenios antes de que naciera quien pasa por ser el iniciador de la semiología. A diferencia de la representación, que se define como una intuición *interiorizada*, esto es, que se vuelve interior, el signo es en Hegel una intuición que de manera inmediata se encuentra ya en el ámbito interno de la conciencia, aunque esta interioridad, por cierto, no restringe su campo de operaciones. "El signo es una cierta intuición inmediata que representa un contenido enteramente otro que el que tiene de suyo", señala Hegel. Es una "representación *autosuficiente* de la inteligencia, [que] ha recibido su *significado*". Aunque Hegel señala que "el verdadero lugar del signo es el que hemos indicado, a saber, el de la inteligencia", ahí mismo amplía este concepto para señalar que la actividad creadora de signos reside de modo preciso en la memoria. Propone ahí mismo Hegel:

> Esa actividad creadora de signos puede llamarse preferentemente memoria *productiva* (la *mnemosyne* primeramente abstracta), por cuanto la memoria, que en la vida común se usa frecuentemente como equivalente y como sinónimo de recuerdo, e incluso de la imaginación y la representación, sólo tiene que ver en general con signos.[26]

De lo anterior se desprende que es la conjunción de la inteligencia y de la memoria la que permite que surja el signo. En el racionalismo exacerbado de Hegel, la inteligencia por supuesto está actuando también en la memoria, dirigiendo sus pasos, afinando el objetivo de su trabajo, y eso explica el notable des-

[27] G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, p. 53. Más adelante, reitera Hegel:

plazamiento del párrafo final, en el que el filósofo señala que habría no una inteligencia sino una *memoria productiva*, y que a la actividad consciente o inconsciente de esta memoria es a la que hay que atribuir la creación de los signos. El lenguaje existe gracias a la memoria, y Mnemosyne es la musa que inspira el permanente trabajo de fijación y producción de los signos, cualesquiera que ellos sean.

La memoria, destaca Hegel, *sólo tiene que ver en general con signos*. De donde se desprende que la memoria sería el lugar general del signo, su casa-hogar, el espacio donde germinarían y se desplegarían en su ambiente propicio las infinitas semillas de la semiótica. De manera deliberada introduzco la palabra semiótica, con la idea de dar a entender que todo lo anterior no ha de aplicarse tan sólo al signo lingüístico, estrechamente considerado, sino que es igualmente válido sostener que la memoria arropa el horizonte universal de los signos en tanto éstos circulan y tienen un efecto en la vida social.

Aquí es donde me parece que podría ubicarse el tema del arte como un *asunto del pasado*. Aunque es cierto que Hegel no considera al arte *de manera explícita* como un signo o un conjunto de signos, nada impide abordarlo a partir de esta óptica que se impone desde una perspectiva contemporánea, máxime si se tiene en cuenta que, en efecto, la estética hegeliana está de alguna manera vertebrada por una teoría del signo, no por implícita menos efectiva y llena de consecuencias.

¿Qué es el arte? En los apuntes de Kehler, Hegel aporta esta definición: "El arte es simplemente una forma en que el espíritu se lleva a aparición fenoménica. [Die Kunst ist bloß eine Forme, worin der Geist sich zur Erscheinung bringt]"[27] Si se me permite abreviar la traducción, diría que el arte es en esencia la forma en que el espíritu se convierte él mismo en fenómeno. Cabe aclarar que, en el pensamiento de Hegel, mientras el espíritu no *sea* fenómeno, no podrá *ser*. Como se anota en los apuntes de Kehler: "un espíritu que no aparece no es algo verdadero.

"Ya que la obra de arte es la manifestación de la idea [...]; la obra de arte es sensible, tiene un aspecto sensible" (p. 369).

[28] *Ibid*., p. 121.

La esencia debe aparecer (eso es lo que expresa precisamente su subjetividad), por ello, el fenómeno no es algo inesencial, sino lo verdaderamente necesario".[28] Lo confirma de manera condensada la *Enciclopedia:* "La esencia ha de *aparecer* [fenoménicamente]". La reciente publicación de los apuntes de Kehler, que llegarían a nosotros sin la intermediación de Heinrich Gustav Hotho, el editor de las diversas estéticas hegelianas que hasta el momento se conocían, ha puesto en tela de duda la autenticidad de la definición usual de arte bello que siempre se ha atribuido a Hegel, y que sostiene que el arte bello es "la *manifestación sensible de la idea* (*das sinnliche Scheinen der Idee*)".[29] Me parecería ocioso entrar en una discusión acerca de la pertinencia de ambas definiciones, aunque para mi gusto es más apegada a Hegel la primera, mientras la última transpira un cierto hálito plotiniano. Lo que quisiera mostrar es que se tome la definición aportada por Kehler, en el sentido de definir el arte como el espíritu en su *dimensión fenoménica*, o bien se dé por buena la tradicional de Hotho que delimita al arte como la *manifestación sensible* de la idea; ambas conceptuaciones son compatibles con la noción de que el arte es en todo y por todo un entramado de signos, ya sea pictóricos, musicales, literarios o arquitectónicos. El signo puede ser visto de modo simultáneo y sin contradicción, pues, como *fenómeno* y como *manifestación sensible* de la idea. Ahora bien, si se establece que el arte es ya fenómeno semiótico o bien manifestación sígnica, de acuerdo con la propuesta de Hegel en los pasajes arriba citados de la *Enciclopedia,* habría que concluir que *el lugar general del arte es el de la memoria,* siempre que se entienda siguiendo de manera puntual a Hegel que la memoria es esa facultad del espíritu que *sólo tiene que ver en general con signos*. En este sentido, y de una manera muy objetiva, habría que decir, al retomar el controvertido *dictum* hegeliano,

[29] G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética.* Trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos. Madrid, Mestas Ediciones, 2003, p. 51. (Esta versión está tomada de la edición alemana de 1834, la primera que publicó Hotho. La edición de Akal, citada antes corresponde a la versión alemana ampliada de 1842, a cargo del mismo editor.)

[30] G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas,* § 458.

aunque aportándole otro matiz y otro sentido, que en efecto el arte es y ha sido siempre *algo del pasado*. Éste es y ha sido, objetivamente considerado, el lugar sistemático del arte en tanto caudal de signos históricamente acumulados en la filosofía hegeliana, y no creo que debamos sobresaltarnos o llamarnos a alarma por causa de ello.

Máxime si se considera, en una suerte de oscilación infinita, aunque al mismo tiempo característica, que el arte en el sistema de Hegel es al mismo tiempo y sin contradicción *algo del pasado* y *algo del porvenir*, a la vez una realidad pretérita y una promesa por realizar, un signo *ya devenido* y otro *por advenir*, según hemos mostrado en los pasajes en los que se alude al poderoso ciclo del llamado *recuerdo interiorizante*, en el capítulo final de la *Fenomenología del espíritu*.

Mencioné antes que la estética de Hegel está vertebrada por una teoría implícita del signo. Toca ahora abordar este asunto que, podríamos adelantar desde ahora, introduce de alguna manera un elemento de crisis al interior de la sistemática hegeliana del arte. Antes que nada, conviene tener en mente que Hegel es en definitiva un *filósofo del signo*, no del símbolo o la alegoría, y que esto tiene implicaciones profundas en su sistema de pensamiento. Decir un filósofo del signo es decir un filósofo de la libertad y de la pululación democrática de las conciencias. Podría sostenerse que el elemento metafísico de la existencia del signo, al menos dentro del cuadro de la filosofía hegeliana, es la libertad, la libre elección de un espíritu que es capaz de sumergirse en lo arbitrario y en lo absolutamente indiferenciado para imponer desde ahí, sin ninguna atadura, sus determinaciones significativas. Si algo caracteriza al signo en la filosofía de Hegel, desde mi punto de vista, es precisamente esta libertad en el enlace semiótico que une representamen y representado.

La definición hegeliana del signo se encuentra en la *Enciclopedia*. Ahí sostiene Hegel: "El *signo* es una cierta intuición inmediata que representa un contenido enteramente otro que el que tiene de suyo; es [como] la *pirámide* en la cual se ha colocado un alma extraña y la cobija". Contrapone ahí mismo de manera inmediata Hegel:

> El *signo* es distinto del *símbolo;* intuición cuya determinidad *propia* según su esencia y concepto es más o menos aquel contenido que la intuición expresa como símbolo; por el contrario, en el signo en cuanto tal nada tienen que ver el contenido propio de la intuición y el contenido de que ella es signo.

Esta *libertad de indiferencia* entre el contenido de la intuición y el aspecto sensible del signo, por decirlo así, es lo que lleva a Hegel a extraer esta conclusión que va a tener tremendas consecuencias al interior de su *Estética*: "Como *significadora,* por tanto, la inteligencia demuestra un arbitrio y dominio más libres en el uso de la intuición que como simbolizadora".[30]

Es en este contexto que emerge lo que Derrida llama la "metafísica de la escritura fonética", que estaría íntimamente asociada, según esto, al *etnocentrismo* del espíritu. Partiendo del dato originario de la voz, "plena exterioridad de la interioridad que se da a conocer", observa Hegel que: "la *escritura alfabética* [...] significa *voces* que son ya, a su vez, signos". De donde, prosigue Hegel: "esta escritura consiste en signos de signos y eso de tal manera que *disuelve* los signos concretos del lenguaje hablado, las palabras, en sus elementos simples y designa esos elementos".[31] Que la escritura implique una "reduplicación", en tanto que consiste en *signos de signos*, no conlleva en este caso una depreciación de la escritura, como sí podría suceder en el precedente platónico que refiere a una *copia de la copia* en el asunto de la mímesis; Hegel añade a esta "reduplicación" una consecuencia típica de su negatividad, la *disolución* de lo hablado en lo escrito. Lo característico de la intuición sígnica, siempre de acuerdo con Hegel, es "un desaparecer de la existencia", en la medida en que todo signo obedece al mandato temporal de la manifestación *en el tiempo*. Por eso, precisa el filósofo: "la figu-

[31] *Ibid.*, § 459. (El subrayado es mío.)

[32] *Idem*. (Subrayado en el original.) En este punto, a mi modo de ver, la presunta crítica de Derrida a Hegel resulta desenfocada. En el mundo mercurial de los fenómenos, nada es para siempre, ni siquiera el signo. Derrida ataja con una observación que se pretende sarcástica: "Lugar de pasaje, pasarela entre dos momentos de la presencia plena, el signo no funciona entonces más que como el remitente *provisional* de una presencia a otra". (J. Derrida, "El pozo y

ra más verdadera de la intuición que es un signo es una existencia *en el tiempo*".[32]

Ubicado en este torbellino de la desaparición, que por otra parte es un requisito de su sistema, Hegel no duda en elevar un encendido elogio a la escritura alfabética: "De lo dicho se sigue aún que el aprendizaje de la lectura y de la escritura alfabética ha de ser visto como un medio de formación infinito, no suficientemente apreciado, por cuanto lleva el espíritu desde lo concreto sensible hasta la atención a lo más formal, a la palabra oral y sus elementos abstractos, y aporta algo esencial para fundamentar y purificar el suelo de la interioridad en el sujeto".

Pero cuando leemos, observa Hegel, el automatismo de la lectura nos conduce a una lectura "muda", que prescinde de la fonación. Este fenómeno donde la escritura se reafirma como escritura, como lápida, como monumento, le sirve a Hegel para hacer una observación que deja escapar Derrida. Si el signo era como una pirámide egipcia, que encerraba un cuerpo extraño, ahora la escritura, gracias a este automatismo de la lectura, se convierte en una archiescritura, esto es, en un jeroglífico moderno: "el lenguaje escrito se convierte así para nosotros en un escrito jeroglífico de tal modo que, cuando lo usamos, no necesitamos hacernos conscientes de la mediación de la voz". Agrega ahí mismo: "la lectura jeroglífica es por sí misma una lectura sorda y una escritura muda".[33]

Este elogio de la *escritura muda*, que escapa a todo control fonocéntrico, ya tendría que hacernos pensar acerca de la originalidad del acercamiento hegeliano a la teoría del signo. Varios decenios antes que Ferdinand de Saussure impartiera las clases que luego darían forma a su *Curso de lingüística general*,[34] Hegel ya había propuesto la arbitrareidad como el rasgo más

la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel", en *ibid*., p. 31. Subraya Derrida.)

[33] *Idem*.

[34] Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*. Trad. de Amado Alonso. Buenos Aires, Losada, 1974. El libro fue publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye en 1916, tres años después del fallecimiento de Saussure (1857-1913).

[35] G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, p. 191.

sobresaliente del signo. Esta arbitrareidad está asociada a un alto gradiente de indiferencia con respecto a lo representado, cosa que no sucede con el símbolo, el cual contiene en su constitución un rastro material o icónico del mundo exterior, un elemento mimético, por decirlo así, tomado en préstamo a la exterioridad y con el que rinde tributo a lo preestablecido, de lo cual no alcanza a despegarse del todo. En tanto que significantes, lo mismo el símbolo que el signo representan algo distinto de ellos mismos, observa Hegel en los apuntes de Kehler, pero esto distinto que llega a representación "en el signo es enteramente arbitrario [ist beim Zeichen ganz willkürlich]".[35] La libertad constitutiva del signo reside precisamente en su arbitrareidad.

En las *Lecciones sobre la estética,* Hegel es todavía más explícito. Ahí afirma: "El símbolo, tomado en este sentido más amplio, no es, por tanto, ningún mero signo indiferente, sino un signo que en su exterioridad abarca al mismo tiempo en sí mismo el contenido de la representación que hace aparecer". Por contraste, continúo citando a Hegel,

> en la mera denotación —que es la propia del signo, anoto por cuenta propia— la conexión entre el significado y su expresión no es más que una asociación enteramente arbitraria. Esta expresión, esta cosa o imagen sensible, se representa entonces tan poco a sí misma que más bien lleva ante la representación un contenido extraño a ella, con el que no precisa estar en ninguna comunión peculiar en absoluto.[36]

Libertad indiscriminada, desapego mental, total indiferencia del material fonosemántico con respecto a su contenido. Mientras el símbolo requiere el apoyo de algún rasgo o ícono tomado

[36] G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética.* Trad. de Alfredo Brotóns Muñoz. p. 226. En las "otras" *Lecciones sobre la estética* (Trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos) encontramos una formulación semejante: "el símbolo es un *signo,* pero se distingue de los signos del lenguaje, en cuanto entre la imagen y la idea que representa hay una relación natural, no arbitraria o convencional. Así, el león es el símbolo del valor; el círculo, de la eternidad; el triángulo, de la Trinidad" (p. 122).

[37] G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas,* § 458. (El subrayado

de la realidad exterior, el signo es en todo y por todo una *construcción autónoma* de la mente pensante. Es por esto que Hegel (lo vimos antes) ha definido al signo en la *Enciclopedia* como "una representación *autosuficiente* de la inteligencia".[37]

La tripartición que propone (y que estructura a) la estética hegeliana está fundada en esta comprensión específica del signo por parte de Hegel. La etapa más primaria, la que corresponde a la sublimidad entendida como forma imperfecta de la representación, es la del arte simbólico, un arte que en su intento de presentar la idea infinita no puede dejar de valerse de medios toscos e imperfectos tomados de la realidad exterior. Por lo mismo, el estrato semiótico dominante en esta primera etapa del arte es el *símbolo*. El arte clásico, superación de la anterior etapa, logra un equilibrio entre la representación y los materiales, en la medida en que su objetivo es la captación de la figura humana que deviene el eje que equilibra la representación. En el arte clásico, dice Hegel, "la idea se determina como sujeto libre; con ello, todavía no como espíritu libre, puro, sino como sujeto".[38] Esta etapa de equilibrio se rompe con el advenimiento del arte romántico, el cual representa una eclosión de libertad en la que el espíritu, roto el apego a las formas sensibles y al patrón de la personalidad individual que dominó en el arte griego, se despliega ahora desde una plataforma superior. Para que el espíritu llegue a tomar posesión de su naturaleza infinita,

> es tanto más necesario que abandone la forma imperfecta de la *subjetividad* para elevarse hasta lo *absoluto*. En otros términos, el alma humana debe manifestarse como llena de la esencia divina y del ser absoluto, como teniendo perfecta conciencia de esta unidad, y conformando a ello su libertad.[39]

Sintetiza Hegel: "Lo que constituye el *fondo* verdadero del pensamiento romántico es, por tanto, la conciencia que el espí-

es de Hegel.)

[38] G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, p. 189.

[39] G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (Trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos), p. 211.

[40] *Idem*.

[41] G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, p. 287. (El subrayado es mío.)

ritu tiene de su naturaleza absoluta e infinita, y, por ende, de su independencia y su libertad".[40]

Entiendo que esta libertad es congenial con el señorío y la libertad con que se mueve el espíritu en el territorio del signo, indiferente ya a los remanentes miméticos del símbolo que dominó en el periodo primero del arte, así como indiferente también ante el paradigma de la figura humana a que obligaban los cartabones del arte clásico.

¿Debe entenderse entonces que el arte romántico es el periodo más alto del arte, y que más allá de él no se encuentra nada? ¿Y qué sucede, cabría preguntarse, con el signo, al que podríamos entender como el vehículo del arte romántico? ¿Ha de entenderse el signo como una configuración sensible que encierra una intuición libre que permite la representación de la idea, pero que se descarta él mismo de las más elevadas tareas del pensamiento en tanto que está ligado para siempre y de modo necesario a un cierto carácter figurativo y representativo?

Las complejidades y las vacilaciones, que quizás las haya, y habría que empezar a reconocerlo, de la estética hegeliana, han de considerarse aquí. En efecto, encuentro en un rápido pasaje de los apuntes de Kehler una insinuación inquietante, en tanto Hegel da a entender ahí que el arte romántico no ha de entenderse de ninguna manera como un techo histórico, como un estrato insuperable del desarrollo del arte, en la medida en que con él y dentro de él se alude de manera simultánea a una forma todavía *superior* del arte. El pasaje, que comienza con una referencia al arte clásico, dice así: "Ante todo se entiende [como arte clásico] al arte griego, y sin duda debemos sostener que el pueblo griego ha producido el arte en su suprema vitalidad; *el arte romántico alude simultáneamente a una forma superior que la mera forma del arte*".[41] El sentido es claro y enigmático a la vez. Cuando se habla de romanticismo, deja saber Hegel, hay allí también referencia a una manifestación superior del espíritu que rebasa los límites de *la mera forma del arte*. ¿Será esto la aparición del contenido como contenido absoluto?

[42] *Ibid.*, p. 115. Acerca de la unificación de los contenidos del arte y la religión,

El esquema compartido por todos en el sentido de que la filosofía hegeliana presentaría un progresivo desarrollo del espíritu o *Geist*, el cual recorrería en su despliegue los tres grandes estancos del arte, de la religión y de la filosofía, siempre con un sentido de complejidad creciente, de menor a mayor, por decirlo así, parece quedar desmentido con unas palabras del propio Hegel, quien, después de registrar las características propias del arte y la religión, al ocuparse del tercer modo del espíritu absoluto, o sea, de la filosofía, destaca:

> Pero luego el espíritu se revela en y por sí mismo; la interioridad ya no tiene la forma del sentimiento sino la del pensar, y la filosofía es, entonces, el servicio divino que piensa y sabe del contenido que en la religión era contenido del corazón. En este tercer modo están ambas unificadas: la objetividad del arte, aunque no la sensible sino la del pensamiento, y la subjetividad de la religión, aunque no del corazón sino del pensar.[42]

Este esquema en realidad es muy parecido al que ya vimos cuando revisamos el capítulo decisivo del saber absoluto en la *Fenomenología del espíritu*. Con ello quiero decir que de pronto nos amanecemos con la idea, sin duda pasmosa, y que nos obliga a reconsiderar lo que supuestamente ya sabíamos acerca de Hegel, de que no hay que esperar quinientos años para que podamos instalarnos en los dominios del saber absoluto, sino que este saber está operando ya *en la actualidad histórica* en que nos encontramos. El estadio superior, el de la filosofía o el del saber absoluto, lo mismo da, *rememora y recorre*, retrotrayéndolas con ello a un nivel superior, las conquistas previas del pensamiento, que no han sido anuladas ni canceladas sino que se *conservan* vigentes dentro de la vida del espíritu. La filosofía, reina y soberana, subsume y unifica al arte y a la religión, al recordarlas, al *interiorizarlas* (*sich erinnert*) pero no tal como ellas

así como su superación y actualización a cargo del modo filosófico, puede verse también el pasaje correlativo en G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (Trad. de Alfredo Brotóns Muñoz), p. 80.

[43] G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (Trad. de Alfredo Brotóns Muñoz),

eran, o como ellas creían que eran, sino como las asume para sí la actividad absoluta del espíritu. Así, lo objetivo del arte y lo subjetivo de la religión, lo que pertenecía a la representación sensible y al sentimiento, se elevan ahora unificados en esta época tercera de la filosofía al nivel puro del pensamiento. Lo que era contenido del corazón en la religión, la filosofía lo piensa y lo sabe; lo que era objetividad de la manifestación sensible en el arte, se ha convertido ahora en pensamiento puro, al fin desprovisto de figuralidad. La frase de Hegel es precisa aunque no por esto deja de ser sorprendente: la *objetividad del arte*, no la objetividad sensible sino *la del pensamiento*, así como el sentimiento religioso, ingresan por pie propio al espacio pensante de la filosofía, son ya la forma actual y el patrimonio del *saber que se sabe a sí mismo*.

Esto no es otra cosa que abrirle las puertas al arte *más allá* del arte, un arte que ya no tiene una contextura *sensible* sino pensante o *conceptual*, contextura en la que tendría que manifestarse ya, y por fin, después de innumerables tropiezos y rodeos, la soberanía del pensamiento como pensamiento absoluto. Ahora sabemos que la *mera forma del arte*, tal y como anotaba Hegel, al trascenderse y desaparecer, se conserva en otro nivel de la actividad de espíritu, justo en la actividad que corresponde al saber absoluto, que ya estaría operando de alguna forma desde ahora.

De tal suerte, la noción de un arte *después* del arte no es necesario irla a buscar en Danto, ni en algún otro filósofo posmoderno; también se la encuentra en la letra del texto emanado de Hegel. De las *Lecciones sobre la estética*, en efecto, entresaco este señalamiento: "Pero así como el arte tiene su *antes* en la naturaleza y en los ámbitos finitos de la vida, asimismo tiene también un *después*, esto es, un círculo que a su vez excede a su modo de comprensión y de representación de lo absoluto". Aclara ahí mismo Hegel: "el *después* del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de la verdad".[43]

Aunque ahí mismo reconoce Hegel que el arte seguirá exis-

p. 79.

[44] *Idem*. (El subrayado es mío.)

tiendo y desplegándose cada vez de mejor manera, interpone una notable traba que sería deshonesto de mi parte no mencionar. Esta traba puede desglosarse en dos aspectos, uno muy conocido, y el otro por considerar. El conocido dice así: "El arte ha dejado de valernos como el modo supremo en el que la verdad se procura existencia". Ya nos detuvimos atrás en lo que implica esta afirmación de los más puros tintes filosóficos. El aspecto por considerar, y que de alguna manera deja abierta una rendija para que el arte siga manteniéndose vivo dentro del tercer modo encarnado por el imperio de la filosofía, reconoce a la letra: "Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más; pero *su forma* ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu".[44]

Su *forma*, que es aceptar que no su *contenido*, que no su *sustancia*. La objeción hegeliana *se derrumba* ella misma; empleo a propósito una de sus expresiones favoritas. Esto nos lleva a concluir que el modo filosófico actualmente operante, según el pensamiento de Hegel, lejos de prescindir del arte y sus manifestaciones, convierte al arte en la serpiente de las serpientes; la despoja de todas sus pieles, de todas sus vestiduras, para quedarse sólo con la carne de su carne y la sangre de su sangre. Al desechar la *forma* como improcedente o caduca, Hegel reconoce de alguna manera que los contenidos aportados por el arte siguen siendo esenciales para la filosofía. Ni fin del arte ni fin de la filosofía, entonces, sino una nueva posibilidad de vida que surge precisamente de su final encuentro y unificación.

El arte antes del "fin del arte". Lugar y función del arte en el joven Hegel

Miriam M. S. Madureira

La tesis hegeliana del "fin del arte" es conocida. Entendida muchas veces como la afirmación de que en el mundo moderno el arte habría llegado a su "fin", ella ha provocado asombro y críticas ya en la época en la que Hegel presentaba sus lecciones: se cuenta que se burlaban del filósofo, que anunciaba en sus lecciones el fin del arte para después cruzar la calle e ir a la ópera o al teatro.[1] En la formulación del propio Hegel, la tesis del "fin del arte" no tiene un carácter tan radical —ni tan burdo. Pero aun entendida como la tesis del "carácter de pasado del arte según su más alta posibilidad",[2] determinada por el lugar mismo que el arte ocupa en el sistema hegeliano, podría quedar la impresión de que la concepción hegeliana del arte tendría poco que ofrecer a una actualización de su estética. Al vincularse al también criticado "clasicismo" —a la orientación de su concepción del arte por el arte *bello* de la Grecia clásica— esa tesis limitaría su interés y sus posibilidades para la discusión contemporánea. Siendo el arte la primera figura del espíritu absoluto —su "intuición concreta"— sus posibilidades se verían limitadas en lo que respecta a la articulación y reconciliación del tiempo en su concepto por la religión y la filosofía: el "bello mundo" de la Grecia clásica habría sido el último momento en el que el arte habría podido expresar el *Espíritu* en su plenitud.

[1] *Cf.* Walter Jaeschke, *Hegel Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart / Weimar, Metzler, 2003, p. 445.

[2] *Cf.* Annemarie Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik*. Múnich, Wilhelm Fink, 2005, p. 11.

Sin embargo, mucho antes de que Hegel hubiera determinado este lugar para el arte en su sistema, es posible identificar en sus escritos otro lugar y otra función para él: una función que no vincula el arte al pasado, sino al presente y futuro. Algunas interpretaciones de los escritos de juventud de Hegel —en particular las interpretaciones de Annemarie Gethmann-Siefert[3]— han llamado la atención para el hecho de que el arte habría tenido en el Hegel temprano una función crítica e incluso utópica: en tanto que crítica del mundo moderno escindido y expresión de un cierto ideal o de esbozo de su posible reconciliación práctica, el arte estaría, para el Hegel de esos escritos, vuelto no hacia el pasado, sino al futuro. Esa función crítica estaría presente sobre todo en el Hegel de los llamados escritos de juventud "teológicos" (o sea los textos de los años anteriores a 1800, en los que Hegel se encuentra en Tübingen, Berna y Fráncfort), en particular en el fragmento conocido como el *Primer Programa de un sistema del idealismo alemán* (*Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*).[4]

Ése será nuestro punto de partida: tomando como referencia algunos momentos centrales del desarrollo del pensamiento del

[3] *Cf.* A. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Bonn, Bouvier, 1984. De la misma autora, *Die geschichtliche Funktion der "Mythologie der Vernunft" und die Bestimmung des Kunstwerks in der "Ästhetik"*, en Ch. Jamme, y H. Schneider, *Mythologie der Vernunft. Hegels "ältestes Systemprogramm" des deutschen Idealismus*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1984, pp. 226-260.

[4] Me refiero aquí sobre todo a los escritos de juventud de Hegel publicados en alemán por primera vez como "Escritos teológicos de juventud" por Herman Noel. (*Cf.* Herman Noel, *Hegels theologische Jugendschriften*. Tübingen, Mohr, 1907.) Aquí utilizo la siguiente edición de las obras de Hegel: Georg, W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden und Register*. Ed. de Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1969. Para los escritos de juventud: *Frühe Schriften*, vol 1. En español: G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, ed., introd. y notas de José M. Ripalda. México, FCE, 1978. Esas tres ediciones no son idénticas; la traducción al español de Ripalda no incluye algunos de los fragmentos utilizados. La edición más completa en alemán es la de los *Gesammelte Werke*, pero todavía no ha sido publicado el tomo 2, correspondiente a los escritos de Fráncfort. (*Cf.* G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke. In Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft*. Ed. de Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Hamburgo, 1968. Las traducciones de Hegel en este texto fueron realizadas por mí, a menos que se indique lo contrario.

joven Hegel, en particular la noción de una *mitología de la razón* presente en el *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, intentaremos aquí exponer el lugar y la función del arte en Hegel en ese periodo, con la intención de examinar el sentido en el que se podría hablar de su carácter crítico-utópico. Partiremos de una exposición de algunos de sus escritos llamados "teológicos" anteriores al *Primer programa de un sistema*, para explicitar cómo Hegel pasa —por lo menos provisoriamente— de una concepción del carácter *estético* que debe tener la religión y que la remite a la mitología (I), a la afirmación, en la idea de la *mitología de la razón*, de una función de lo estético en sí mismo que sobrepasa su relativa subordinación a la religión y permitiría encontrar en el Hegel temprano otro lugar y función para el arte: una de las tesis centrales del *Primer programa de un sistema* es la de que la *poesía* debe pasar a ser, a través de la *mitología de la razón*, la "*maestra de la humanidad*"[5] (II). Concluiremos con algunas observaciones generales acerca de las posibilidades y límites de esa tesis para el papel del arte en el Hegel posterior (III).

I

El primer problema con el que se depara el intento de examinar el lugar y la función del arte en el Hegel temprano —tomando aquí como Hegel temprano siempre el Hegel de los llamados escritos "teológicos" de juventud— es que el joven Hegel *no* presenta en sus escritos una reflexión detallada acerca del arte en sí, o de las distintas épocas o formas del arte. En sus escritos de juventud, el arte se presenta siempre vinculado a la religión —y esta misma aparece siempre asociada a las preocupaciones más generales de Hegel acerca de su papel *práctico*. Sin embargo, es posible identificar en sus discusiones de esa época un lugar por lo menos implícito para el arte en la relación que Hegel establece entre determinadas formas de religión y ciertos conceptos de

[5] Para las traducciones del *Primer programa de un sistema del idealismo alemán* se utiliza la edición de Ripalda: G. W. F. Hegel: *Escritos de juventud*, pp. 219-220.

carácter estético, como lo bello, la sensibilidad y, sobre todo, la idea de una mitología.

El tema de una religión vinculada a la sensibilidad y entendida como mitología es un tema recurrente en los escritos de Hegel anteriores a 1797. La pregunta fundamental del joven Hegel —a la que su concepción temprana de religión va a intentar ofrecer una respuesta— es aquella acerca de las escisiones del mundo moderno: mucho antes de la constatación de la necesidad de superar las *Entzweiungen* modernas a través de la filosofía, que aparece en el llamado *Escrito sobre la diferencia* (1801),[6] se manifiesta la crítica del joven Hegel al mundo moderno en el contexto de las discusiones del joven estudiante de teología protestante acerca de la relevancia práctica de la religión. Ya en sus primeros escritos de su periodo de estudiante en Tübingen se encuentra una crítica a la *abstracción* cuyo vínculo con su crítica más amplia al mundo moderno es evidente.[7]

Esa primera crítica se dirige, en primer lugar, contra diversos oponentes inmediatos: contra la ortodoxia de interpretación teológica con la que Hegel tiene contacto en el seminario de Tübingen,[8] pero también contra algo que Hegel denomina la "Ilustración del entendimiento" ("Aufklärung des Verstandes").[9] Su carácter abstracto se revela a partir de aquéllo que para Hegel faltaría tanto a esa ortodoxía religiosa como a la "Ilustración del entendimiento": el vínculo con la subjetividad. La idea de Hegel aquí es la de que partiéndose de reglas o instrucciones para la acción "objetivadas", impuestas desde afuera al sujeto, no se puede obtener ningún tipo de efecto práctico. Un efecto

[6] *Cf.* G. W. F. Hegel, "Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie", en *Werke in zwanzig Bänden und Register*. Ed. de Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1969, t. 2, pp. 9-138.

[7] Aquí retomo una exposición de la dimensión crítica de algunos conceptos del joven Hegel presentados en Miriam M. S. Madureira, *Leben und Zeitkritik in Hegels frühen Schriften*. Fráncfort del Meno, Lang, 2005.

[8] *Cf.* D. Henrich, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1991. También D. Henrich, *Hegel im Kontext*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1971.

[9] G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden und Register*, t. II, p. 21.

práctico —*i. e.,* una influencia sobre la acción del sujeto— sólo se podría esperar de contextos que contuvieran una especie de armonía integral, incluyente del sujeto individual. Con eso se revela también el parámetro normativo de la crítica de Hegel: una armonía de esa clase la identifica él en el contexto de sus escritos de juventud en la antigua polis griega. Esa armonía, que Hegel —como se desprende de sus primeros textos entiende como integrando sensibilidad y razón, individuo, sociedad y naturaleza en un "lazo" armónico,[10] habría sido perdida con la decadencia de la polis.

Esa crítica inicial a la abstracción, ya perceptible en sus textos de Tübingen, estará detrás de toda la crítica a la religión y al mundo moderno desarrollada por Hegel en sus escritos de juventud. Mientras la crítica al carácter *objetivo* de la religión, tal como se le presentaba en las manifestaciones del cristianismo contemporáneas a él, desembocará en la crítica a la *positividad* de la religión cristiana —tema fundamental de sus escritos de Berna—, resurgirán en los escritos de Fráncfort otras dimensiones de la crítica que ya se anunciaban en la crítica a la "Ilustración del entendimiento", como, por ejemplo, la oposición a una postura de dominación por parte del sujeto frente a la naturaleza tanto externa como interna; esa oposición estará presente por ejemplo en la crítica del Hegel de Fráncfort a la moralidad kantiana y ha dado motivo para que se viera en el Hegel temprano una versión de una "Dialéctica de la Ilustración".[11] El parámetro normativo de esa crítica seguirá siendo, también en Fráncfort, la noción de una totalidad armónica, ahora concibida a través del concepto de *Vida* (*Leben*), el cual, no por acaso, remite a términos con los que Hegel caracterizaba directa

[10] *Ibid.*, p. 142.

[11] *Cf.* Ch. Jamme, "Aufklärung via Mythologie. Zum Zusammenhang von Naturbeherrschung und Naturfrömmigkeit um 1800", en Ch. Jamme y G. Kurz, *Idealismus und Aufklärung. Kontinuität und Kritik der Aufklärung in Philosophie und Poesie um 1800*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1988, y "Jedes Lieblose ist Gewalt", "Der junge Hegel, Hölderlin und die Dialektik der Aufklärung", en Ch. Jamme y H. Schneider, *Der Weg zum System. Materialien zum jungen Hegel*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1990.

o indirectamente la polis griega y que se asocian a algo que se podría entender como su vitalidad.[12]

Importante es aquí que a través de la orientación de la crítica por un parámetro normativo que insiste en la cohesión de la totalidad se percibe en qué sentido la crítica hegeliana a la abstracción debe ser entendida como una crítica a las escisiones del mundo moderno: la *abstracción* se revela justamente como el proceso de disolución de aquel "lazo" con el que se garantizaba la armonía de la polis tanto en su aspecto individual como social y de relación con la totalidad (entendida como el todo social, pero también más allá de lo social, incluyendo la naturaleza física y el ámbito metafísico). Para el individuo, ese proceso tendrá como resultado la pérdida de la relación de armonía inmediata, irreflexiva, entre su vida individual y la vida del todo; visto desde el todo, ese proceso se muestra como la disolución del vínculo inmediato entre ese todo y sus partes —la pérdida de aquella unidad armónica que Hegel veía en la polis griega.

Y es aquí que el tema de la religión reaparece, ya no como objeto de la crítica a las abstracciones, sino como medio de superar a las escisiones del mundo moderno, compensando sus efectos. Al oponerse como parámetro normativo de una sociedad no escindida, la religión adquiere un carácter de crítica del presente. Central para que la religión pueda tener esa función será, sin embargo, que ella no se presente —como acontece con la religión asociada a las abstracciones modernas— como algo que se impone al individuo desde el exterior, sino como aquello que le permite reconstituir la armonía tanto interna (entre razón y sensibilidad) como con la totalidad exterior a su individualidad. Para eso será necesario que la religión incluya también un aspecto sensible. Ese aspecto sensible es lo que vinculará esta concepción de religión a lo estético.

La posibilidad de asociar la concepción de religión a lo estético está presente por lo menos en dos momentos centrales del desarrollo intelectual del joven Hegel. El primer momento en que aparece una concepción de la religión que permitiría ver en ésta,

[12] Véase por ejemplo la imagen del "Genio de los pueblos" que aparece en G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden und Register*, t. 1, pp. 43-44.

a través de la función de la sensibilidad, un carácter estético, es el contexto de sus textos anteriores a sus escritos centrales de Berna —cuya influencia kantiana es sabidamente inegable.[13] En su primera crítica a la religión de la época, presente de manera particularmente clara en el texto de 1793, llamado *Fragmento de Tübingen* (y algunos otros fragmentos cercanos), Hegel ve una religión concebida de otra manera como una posibilidad de volver a establecer aquel todo armónico que ha sido perdido con la decadencia de la polis griega y el advenimiento del mundo moderno. La concepción de religión que Hegel contrapone a la de su época incluye tanto el sentido estricto de religión —vinculado a la fe particular del individuo— como un otro sentido en el que Hegel habla de una religión *pública*. Fundamental aquí para los dos sentidos en los que Hegel habla de religión es el vínculo que ésta tendría que tener con la sensibilidad: interesante desde nuestro punto de vista es, en efecto, que Hegel considere que la religión no puede cumplir su tarea sin una relación clara con la sensibilidad y la fantasía.

La valoración de la sensibilidad en esos escritos no se restringe a la religión: esos primeros escritos de Hegel están llenos de referencias al "corazón" (*Herz*),[14] "al tejido de los sentimientos humanos" (*Gewebe der menschlichen Empfindungen*), al "amor" (*Liebe*)[15] y a otras imágenes o expresiones que remiten a lo sensible. En lo que se refiere directamente a ésta, y a la manera como Hegel define el aspecto *subjetivo* de la religión, hace claro su vínculo con la sensibilidad: Hegel no lo relaciona sólo con el sujeto desde el punto de vista de la razón práctica, sino también con la subjetividad entendida como sensibilidad. Es una convicción del joven Hegel, en sus escritos anteriores a los escritos centrales de Berna, la de que en "hombres sensibles la religión también es

[13] Esa concepción de religión asociada a la sensibilidad ya no aparecerá en los textos centrales de Berna, *La vida de Jesús* (ausente en la edición de Ripalda) y *La positividad de la religión cristiana*, en los que se suele ver en Hegel —con razón— un kantiano. (*Cf.* M. Bondeli, *Hegel in Bern*. Bonn, Bouvier, 1990, y *Der Kantismus des jungen Hegel. Die Kant-Aneignung und Kant-Überwindung Hegels auf seinem Weg zum philosophischen System*. Hamburgo, Meiner, 1997.)

[14] G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden und Register*, t. 1, p. 20.

[15] *Ibid*., p. 30.

sensible, los móviles religiosos que impulsan a actuar bien deben ser sensibles para poder actuar sobre la sensibilidad".[16]

Con religión *subjetiva* —opuesta a la *objetiva,* fijada en dogmas y conceptos, a la que el autor asocia en el caso de la de su época lo que él llama la *fe fetiche*— Hegel se refiere así tanto a la idea de una religión de la *razón* (*Vernunftreligion*) , como al aspecto subjetivo en el sentido de inclusión también de los aspectos *sensibles*. Ese carácter subjetivo —en ese doble sentido— de la religión tendría que estar presente en ella tanto desde el punto de vista individual como en la religión considerada desde el punto de vista que Hegel denomina aquí el de la *religión pública* (*öffentliche Religion*).[17]

La referencia de Hegel para la constitución de una religión con esas características es la religión de los griegos, que él contrasta con el cristianismo contemporáneo. Al contrario de ese cristianismo contemporáneo, en los griegos la religión acompañaría al pueblo "amablemente y por todas partes", estando "a su lado tantos en sus negocios y en las situaciones serias de la vida como en las fiestas y las alegrías", "como aquella que conduce y anima".[18] En la exposición de Hegel se hace evidente que uno de los aspectos fundamentales de la religión griega, que es precisamente el que le permite tener ese papel fundamental en la vida tanto pública como privada de los hombres, es su vínculo con la sensibilidad: "los griegos, coronados de flores, vestidos de colores de la alegría, difundiendo alegría en sus rostros abiertos que invitaban al amor y a la amistad, se aproximaban a los altares de sus dioses generosos con sus regalos amigables de la naturaleza".[19]

Mientras nuestra religión "quiere transformar a los hombres en ciudadanos del cielo, en hombres cuya mirada esté siempre dirigida hacia lo alto y por eso mismo en hombres que se han vuelto extraños a las sensaciones humanas".[20]

[16] *Ibid.*, p. 12.
[17] *Idem*.
[18] *Ibid.*, p. 41.
[19] *Ibid.*, p. 42.
[20] *Idem*.

Central para que la religión pueda tener la función que tenía en la polis griega es, sin embargo, su aspecto público; uno de los temas centrales de esos escritos tempranos es, por eso mismo, la creación de la *religión popular* (*Volksreligion*),[21] en cuya definición presente en ese fragmento, Hegel enfatiza tres aspectos:

I. Sus doctrinas deben ser fundadas en la razón universal.
II. La fantasía, el corazón y la sensibilidad no deben quedar vacíos.
III. Ella debe ser constituida de tal manera que todas las necesidades de la vida, las acciones públicas del Estado se asocien a ella.[22]

Se trataría aquí de una forma de religión —inspirada en la *religion civile* del *Contracto social* de Rousseau[23]— en la que estaría contemplado tanto el aspecto estrictamente *subjetivo* de la religión como un aspecto que la asocia a la relación con el todo social. La religión popular tendría así el carácter de una *religión pública* (y no solamente *privada*, como el cristianismo, según algunas de las críticas de Hegel de esa época),[24] fundada en la razón, pero sin desconsiderar a la sensibilidad, y, en tanto que religión *pública*, tendría tanto un carácter propedéutico de conducir a la *religión de la razón* (*Vernunftreligion*),[25] como también, y sobre todo, un aspecto de refuerzo de la cohesión social que se podría posiblemente llamar orgánico, y que se advierte ya en esa caracterización sucinta de Hegel en la afirmación de la necesidad de garantizar la asociación a ella tanto de "todas las necesidades de la vida" como de "las acciones públicas del Estado".

[21] *Ibid.*, p. 31.

[22] *Ibid.*, p. 33.

[23] Véase Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat Social*, en *Oeuvres Complètes*. Ed. de B. Gagnebin y M. Raymond (Hg.) Bd. III. París, Gallimard, 1964.

[24] G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden und Register*, t. 1, p. 62.

[25] Hegel define la *religión de la razón* como la religión "que adora Dios en espíritu y en la verdad, y que pone su servicio sólo en la virtud" y se opone a la *fe-fetiche* (*Fetischglauben*). (*Ibid.*, p. 28.) Para esta oposicón, que proviene de Kant, véase Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Akademie Ausgabe, t. VI.

De ahí la manera en que Hegel presenta su proyecto de una religión popular: "La religión popular que engendra y alimenta las grandes disposiciones va de la mano con la libertad".[26]

Es evidente también aquí la relación de la religión con la sensibilidad: como vimos, la "fantasía, el corazón y la sensibilidad no deben quedar vacíos".[27] Y a esa exigencia se asocia ahora la idea de agregar mitos a la religión popular orientados a inspirar a la imaginación:

> Toda religión que se quiera popular debe necesariamente ser hecha de tal manera que ella ocupe el corazón y la imaginación. Aun la religión racional más pura está encarnada en el alma humana, y más aún en la del pueblo, y para prevenir extravagancias aventuradas de la fantasía no sería sin duda malo agregar mitos a la religión misma para indicar a la imaginación al menos un camino bello, que ella podría entonces sembrar con flores.[28]

Los mitos tendrían así la función de "indicar a la imaginación al menos un camino bello", y así permitir que la religión cumpla su papel —a través de su carácter estético.

Esa relación del carácter crítico de la religión con la sensibilidad y lo estético que se evidencia en su asociación a los mitos aparece de una manera más clara —y éste es el segundo momento en el que ese tema aparece en los escritos "teológicos" del joven Hegel— en un texto de 1795. Se trata de un fragmento que se encuentra publicado como perteneciente al contexto del escrito de Berna sobre la *Positividad de la religión cristiana*, pero que es posterior a él y que retoma las discusiones anteriores a las que Hegel desarrolla en sus trabajos centrales de Berna: se trata del fragmento que está publicado en español con el título "La fantasía religiosa de los pueblos".[29]

[26] G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden und Register*, t. 1, p. 41.
[27] *Ibid.*, p. 33.
[28] *Ibid.*, p. 37.
[29] *Ibid.*, p. 197. También véase G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, pp. 143-161. La edición en español inserta subtítulos al fragmento que no siempre se incluyen en la edición alemana.

El tema central de ese fragmento es la necesidad de una "fantasía nacional" que todo pueblo libre poseería, pero que a los alemanes, debido, según Hegel, a la influencia del cristianismo, les faltaría: "El cristianismo ha despoblado Walhalla".[30] En ese contexto, la cuestión de la religión aparece como acoplada al problema del significado de la "fantasía de un pueblo" y de la "mitología".

La pregunta por el papel de la fantasía en la religión y la política —Hegel habla aquí tanto de una "fantasía religiosa" como de una "fantasía política"[31] — ya era un tema central en la discusión acerca de la religión popular. También aquí la función de la fantasía en la religión está relacionada con una especie de refuerzo del vínculo republicano del ciudadano libre con su patria. La referencia es, otra vez, la religión de los griegos: también aquí aparece la imagen de la polis griega como caracterizada por una libertad y una armonía que se habría perdido en el mundo moderno. Los griegos (y aquí también los romanos) son descritos en este texto como "pueblos libres",[32] mientras el mundo moderno se caracterizaría por una prevalencia del individuo que —como también después para el Hegel maduro— representaría una pérdida de esa libertad. Relevante aquí es sobre todo el hecho de que la necesidad de una mitología proviene de la necesidad de compensar la pérdida de la libertad: en el papel que se atribuye aquí a la *religión de la fantasía* (*Phantasiereligion*) de establecer un lazo entre los "educados" ("*gebildetern*") y los "estamentos comunes" ("*gemeinen Stände[n]*") de la "Nación"[33] no es dificil reconocer la continuación de la función que Hegel preveía para la *religión popular* —y, como veremos, la anticipación de la función que el autor del *Primer progama* asignará para la *mitología de la razón*.

Así, otra vez la religión adquiere aquí su papel de crítica y superación de las escisiones modernas (que todavía no se puede entender como la superación-conservación de la *Aufhebung* del Hegel maduro) justamente a través de su relación con la sensi-

[30] G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden und Register*, t. 1, p. 197.
[31] *Ibid.*, p. 198.
[32] *Ibid.*, p. 197.
[33] *Ibid.*, p. 199.

bilidad y en su carácter estético: la fantasía presente en los mitos es lo que le permitirá a la religión establecer el "lazo" perdido con la decadencia de la polis. En la medida en que ese carácter de la religión, al que podríamos llamar *estético-mitológico,* tiene la función de colaborar en la superación de las *Entzweiungen* del presente, se puede ver en esa concepción del Hegel temprano inspirada en la nostalgia de la Grecia —presente no sólo en el Hegel de ese periodo[34]— una función crítica de lo *estético*, que, sin embargo, está aquí todavía subordinada al carácter crítico de la *religión* en sí.

II

Si los primeros escritos de Hegel ya permiten ver en el carácter estético-mitológico de la religión una función crítica, el *Primer programa de un sistema* permitirá destacar más claramente la función crítica de lo propiamente *estético* de la función crítica de la bella religión de los griegos. La noción fundamental aquí será la idea de una "mitología de la razón", cuya relación con las discusiones anteriores del joven Hegel es evidente.

El título *Primer programa de un sistema del idealismo alemán* (*Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*) remite en la investigación académica a un fragmento de dos páginas, anónimo, pero redactado en 1797 con la caligrafía de Hegel, que se ha encontrado entre los papeles de la biblioteca de un antiguo discípulo suyo, Friedrich Förster, en Berlín, en 1913.[35] Ese fragmento —que *no* contiene exactamente un "programa de sistema"— fue publicado con el título mencionado por primera vez por Franz Rosenzweig en 1917, pero por diversos

[34] Véase por ejemplo, D. Janicaud, *Hegel et le destin de la Grèce*. París, Vrin, 1975, y J. Taminiaux, *La Nostalgie de la Grèce à l'aube de l'Idealisme Allemand. Kant et les grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*. La Haya, M. Nijhoff, 1967.

[35] Para la historia del fragmento, su documentación y su edición, *cf.* Ch. Jamme y H. Schneider (Hg.), *Mythologie der Vernunft. Hegels "ältestes Systemprogramm" des deutschen Idealismus*.

motivos su autoría por Hegel no ha quedado definitivamente comprobada hasta hoy. Se ha planteado la hipótesis de que ese fragmento podría ser de Schelling, Hölderlin o Schlegel, y se ha considerado, por su carácter un tanto panfletario o provocador, que se podría haber tratado o bien de un resumen de discusión entre algunos de esos autores (y posiblemente también otros) o bien de un programa de "agitación" o propuesta para discusiones futuras, que tendría así un carácter colectivo.[36] Sin embargo, gran parte de la investigación tiende a atribuirlo a Hegel, puesto que reúne una serie de elementos presentes también en textos de su época joven.[37]

Así como los escritos de juventud de Hegel, el *Primer programa de un sistema* tiene como presupuesto el papel fundamental del aspecto *práctico* de la razón. De ahí parte ese manuscrito: al principio del texto el autor se pregunta por la manera en que tendría que estar constituido un mundo para un ser moral, después de afirmar que "en el futuro, toda la metafísica caerá en la moral" y vincular la emergencia de "un *mundo* entero" con la libertad de ese ser moral.[38] El fragmento termina con lo que podría ser una imagen de ese mundo para ese ser moral:

[36] Para diferentes perspectivas e interpretaciones acerca del *Primer programa de un sistema*, véase los diferentes artículos en R. Bubner, *Das älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismos*. Bonn, Bouvier, 1982. También, más recientemente: M. Baum, "Zum ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus", en M. Bondeli y H. Linneweber-Lammerskitten, eds., *Hegels Denkentwicklung in der Berner und Frankfurter Zeit*. Múnich, Fink, 1999; V. L. Waibel, M. Bondeli y H. Linneweber-Lammerskitten, eds., *Ein vollsändiger System aller Ideen Zum ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus*.

[37] G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, p. 219. Yo parto aquí de ese presupuesto. (*Cf*. en primer lugar, O. Pöggeler, *Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus*, en Ch. Jamme y H. Schneider (Hg.), *Mythologie der Vernunft. Hegels ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*. Para la relación del *Primer programa de sistema* con los escritos de juventud, véase además, H. Busche, "Hegels frühes Interesse an einer Mythologie der Vernunft —Zur Vorgeschichte des 'ältesten Systemprogramms'", en M. Bondeli, y H. Linneweber-Lammerskitten, ed., *Hegels Denkentwicklung in der Berner und Frankfurter Zeit*.)

[38] Las cursivas y corchetes en las citas de Hegel son del original (o de la traducción), excepto en los casos en los que se explicite lo contrario.

> Sólo entonces no espera la formación *igual* de *todas* las fuerzas, tanto de las fuerzas del individuo [mismo] como de las de todos los individuos. No se reprimirá ya fuerza alguna, reinará la libertad y la igualdad universal de todos los espíritus. Un espíritu superior enviado del cielo tiene que instaurar esta nueva religión entre nosotros; ella será la última, la más grande obra de la humanidad.[39]

Con "esta nueva religión", Hegel se refiere a la idea de una "mitología de la razón", descrita en el fragmento unas pocas líneas antes: para satisfacer a la necesidad que tienen, según el autor, tanto "la masa [de los hombres]" como "el filósofo" de una "religión sensible", hay que crear una "nueva mitología", que sea sin embargo una "mitología de la *razón*": "tenemos que tener una nueva mitología, pero esa mitología tiene que estar a servicio de las ideas, tiene que transformarse en mitología de la *razón*".[40]

No es dificil reconocer aquí los temas que ya aparecieron en los escritos anteriores. En el *Primer programa de un sistema*, el tema del carácter práctico de la religión, que era una preocupación constante ya del Hegel anterior, resurge como afirmación del carácter práctico de la *mitología*, que es su problema central: el de la pregunta acerca de la manera como se constituiría un mundo para un ser moral, y en la relación presente en el texto entre esa pregunta y la necesidad de una *mitología de la razón*. Es, además, claramente perceptible que los términos con los cuales el autor describe ese mundo lo aproxima a la imagen que sirve a Hegel como el ideal perdido por reconquistar, desde el inicio de sus reflexiones, el ideal de unidad armónica que Hegel identificaba ya en Tübingen con la polis griega. La manera como el autor describe en el *Primer programa de un sistema* ese ideal como la "formación *igual* de *todas* las fuerzas, tanto de las fuerzas del individuo [mismo] como de las de todos los individuos"[41] —la que sería una de las funciones de la *mitología de*

[39] G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, p. 220.
[40] *Idem*.
[41] *Idem*.

la razón— remite claramente a la manera como Hegel concebía, en el ideal inspirado en la religión de los griegos, la función de la *religión popular* a la que "todas las necesidades de la vida" se asociarían. Además, en el *Primer programa de un sistema* aparece otra vez la idea de que en hombres sensibles —que son aquí todos los hombres— la religión tiene que ser también sensible: "Al mismo tiempo, escuchamos frecuentemente que la masa (de los hombres) tiene que tener una *religión sensible*. No sólo la masa, también el filósofo la necesita".[42]

Esa valoración de la sensibilidad no se da aquí —como y no se daba antes— en detrimiento de la razón, sino en armonía con ella:

> Así, por fin los [hombres] ilustrados y los no ilustrados tienen que darse la mano, la mitología tiene que convertirse en filosófica y el pueblo tiene que volverse racional, y la filosofía tiene que ser filosofía mitológica para transformar a los filósofos en filósofos sensibles.[43]

Como afirmaba el autor unas líneas antes: "Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡esto es lo que necesitamos!"[44]

Hay, sin embargo, una diferencia en la manera en que estos temas aparecen en el *Primer programa de un sistema* y la manera en que lo hacían antes, y esa diferencia, que se nota en dos aspectos del texto, es lo que nos permitirá hablar aquí de una función crítica implícita de lo *estético*, y ya no sólo indirectamente de una concepción de religión para la cual el carácter estético sería fundamental. A partir de ahí se vuelve más claro en qué sentido en el joven Hegel el arte propiamente dicho podría tener un carácter crítico o incluso utópico.

En primer lugar, el aspecto crítico de las reflexiones del autor, ya presente, como vimos, en los escritos anteriores, se vuelve, gracias al carácter del texto, aún más evidente: el *Primer programa*

[42] *Idem*.
[43] *Idem*.
[44] *Idem*.

de un sistema es, de hecho, claramente un manifiesto. Al hablar de "un mundo para un ser moral" y vincularlo a la *mitología de la razón*, el autor esboza aquí un proyecto de futuro: un ideal, y un ideal vuelto al sentido práctico de la acción. Se trata para el autor del *Primer programa de un sistema*, de manera todavía más clara que para el Hegel de los escritos anteriores, de hacer realidad ese ideal. Así, la noción de una *mitología de la razón* remite, de manera más clara que las nociones equivalentes de los escritos anteriores, menos a la nostalgia de una armonía perdida con la decadencia de la polis griega y mucho más a un ideal por realizarse. El autor llega a formular aquí incluso propuesta más concretas, como la de que el Estado deba "dejar de existir": "Por lo tanto, tenemos que ir más allá del Estado! Porque todo Estado tiene que tratar a hombres libres como a engrenajes mecánicos, y puesto que no debe hacerlo debe *dejar de existir*".[45]

Esa afirmación sería muy atípica incluso para el joven Hegel, si no fuera posible interpretar eso como la exigencia de acabar con aquel Estado al que el autor caracteriza pocas líneas antes como "mecánico" —al que se podría asociar, en términos del Hegel maduro, al Estado del entendimiento (*Verstandesstaat*) y de la sociedad civil (*bürgerliche Gesellschaft*) de la *Filosofía del Derecho*.[46] Se trata aquí de llegar más allá de este Estado, a la *idea de humanidad*, porque no puede haber idea de algo "mecánico". Hegel afirma querer mostrar "que no existe idea del *Estado*, puesto que el Estado es algo *mecánico*, así como no existe tampoco idea de una *máquina*. Sólo lo que es objeto de la *libertad* se llama *idea*".[47]

Importante aquí para la comprensión de lo que estaría "más allá" de este Estado mecánico es, otra vez, la afirmación, ya mencionada arriba, de que "no se reprimirá ya fuerza alguna, reinará la libertad y la igualdad de todos los espíritus".[48]

[45] *Ibid.*, p. 219.

[46] *Cf.* G. W. F., Hegel, "Grundlinien der Philosophie des Rechts", en *Werke in zwanzig Bänden und Register* (Red. Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel). Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1969, t. 7, § 183, S. 340.

[47] G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, p. 219.

[48] *Ibid.*, p. 220.

Y es evidente que esa afirmación remite a una imagen de lo que se alcanzaría con la *mitología de la razón* que se podría caracterizar como utópica: la noción de "un mundo para un ser moral".

Además de eso —y en segundo lugar— aparece en el *Primer programa de un sistema* un vínculo entre la filosofía y la estética no claramente perceptible en otros escritos de Hegel de la época —lo que hace del *Primer programa de un sistema* un texto clave para la discusión acerca de la función del arte para el joven Hegel. Si, por un lado, estos elementos siguen vinculados a la noción de la *mitología de la razón* y a la de una "nueva religión", pasa a ser posible disociar parcialmente lo *estético* de lo *religioso*.

Ya desde el inicio del fragmento, el autor asocia a la idea de la ética —que remite a la cuestión central del texto del "mundo para el ser moral" — la construcción de un "sistema completo de todas las ideas".[49] En el punto más elevado de ese sistema, Hegel ubica "la idea que unifica a todas las otras, la idea de la belleza", y explica: "Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la *verdad* y la *bondad* se ven hermanadas *sólo en la belleza*".[50]

Es aquí que aparece la *poesía* como "maestra de la humanidad" —una función que, según Hegel, la *poesía* habría tenido "al inicio": "La poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era en el comienzo: la *maestra de la humanidad*".[51]

La poesía aparece, por un lado, asociada a ese lugar supremo que Hegel reserva para la belleza y, por otro, también a la función que atribuirá en seguida a la *mitología de la razón*, función que pone aquí otra vez en el contexto de la necesidad de una *religión sensible* ya mencionada arriba:

> Hablaré aquí de una idea que, en cuanto yo sé, no se le ocurrió aún a nadie: tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar a servicio de las ideas, tiene que transformarse en una *mitología de la razón*.

[49] *Ibid.*, p. 219.
[50] *Ibid.*, p. 220.
[51] *Idem*.

> Mientras no transformemos las ideas en ideas estéticas, es decir, en ideas mitológicas, carecerán de interés para el *pueblo*, y, a la vez, mientras la mitología no sea racional, la filosofía tiene que avergonzarse de ella.[52]

Es justamente con el vínculo entre la *poesía*, la idea suprema de la belleza y la *mitología de la razón* que se explicita la relación que tiene la función para el joven Hegel de la *mitología de la razón* en sí con la función del arte que hemos caracterizado como crítico-utópica. Porque si es verdad que no sería posiblemente un equívoco ver ya en las imágenes de la *bella fantasía*[53] que Hegel presentaba en Tübingen un carácter que las aproximaría al arte, aquí se independendiza lo estético de lo religioso. En la medida en que la religión se formulaba como mitología, adquiría ella misma, ya en aquellos primeros escritos —como aparecía en la necesidad de la fantasía para la religión—, un caráter estético. Pero si hasta ese momento se podía hablar de una *religión* vinculada a lo *estético-mitológico* a través de la sensibilidad y de la fantasía, ahora —en el *Primer programa de un sistema*— pasa a ser posible hablar de una *religión-mitología* (*de la razón*) para la cual el vínculo con lo *estético* ya no es en primer lugar externo. Así, es verdad que aquí, otra vez, la religión se debe hacer sensible para "tener interés para el pueblo" (sin olvidarse de que "también el filósofo" necesita la religión sensible). Pero aquí hay para lo estético y la sensiblidad, además de ese carácter casi instrumental que tienen para la religión, otro lugar: la belleza es "la idea que unifica todas las otras" y la poesía "recibe así una dignidad suprema" —y la *mitología de la razón* es la expresión directa de esa idea suprema" que todo unifica". De hecho, el autor usa la noción de mitología en ese fragmento casi como sinónimo de lo estético: él llega a hablar, como vimos, de "las ideas" que se transforman en "ideas estéticas, *es decir* en ideas mitológicas".[54]

De ahí a que la función práctica de la *religión* pase a ser la función práctica de lo *estético* —y, así, del *arte*— hay sólo un

[52] *Idem.*
[53] G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden und Register*, t. 1.
[54] G. W. F. Hegel, *Escritos de juventud*, p. 220. (Las cursivas son mías.)

paso: que la *poesía* pase a ser "al final" lo que ella era "al inicio" nos remite otra vez a aquello que el autor del fragmento consideraba el "inicio": la polis griega. Su función de "maestra de la humanidad" será, entonces, la misma función que Hegel atribuía desde el principio a los equivalentes anteriores de la *mitología de la razón*: la función de parámetro normativo de la crítica del presente y esbozo, en tanto que ideal, de un futuro.

De esa manera, estamos ahora en posibilidad de contestar a la pregunta planteada al inicio acerca del lugar y la función del arte en los escritos de juventud de Hegel. Si el arte no tiene un lugar propio en esos escritos —o sea, si aparece siempre vinculado a la bella religión y a la función estetizante de la mitología— es porque tanto el arte como la religión tienen la misma función: la religión y el arte a ella vinculado por la noción de *mitología de la razón* expresan juntos aquel ideal de armonía al que se dirigía la nostalgia de Hegel por la polis griega —y la posibilidad de crítica a un presente que no corresponde ni a la unidad cuya pérdida se lamenta, ni al ideal futuro de un "mundo para un ser moral". Pero, si en los primeros escritos de Hegel esa función era sobre todo una función de una religión para la cual lo estético era imprescindible, en el *Primer programa de un sistema* lo estético adquiere por primera vez una función crítica que no lo subordina más a la función crítica de la religión. De ahí que pase a ser posible hablar, explicitamente en los escritos de juventud de Hegel, de una función para el arte que no proclama en modo alguno su "fin".

III

Si es verdad que el arte tenía para el joven Hegel esa función crítica, habría que preguntarse qué fue en el desarrollo del autor lo que pudo convertir esa función crítica en una concepción del arte que ha sido asociada a la tesis de su "fin". Para eso habría que considerar dos aspectos del desarrollo de Hegel en sus años en Jena.

En primer lugar, una transformación en la propia manera en que el autor concibe su filosofía es evidente. Es conocida la car-

ta de 2.11.1800 en la que Hegel anuncia a Schelling su intención de transformar los ideales de su juventud en un sistema.[55] Con el pasaje de los "ideales de juventud" al sistema que Hegel concretará en sus años de Jena, la filosofía adquiere, como se sabe, el papel que tenía la religión —y, con ella, también el arte— en la superación de las escisiones del presente. Si en su primer escrito publicado de Jena, el *Escrito sobre la diferencia*, de 1801, todavía aparece —posiblemente como efecto de la influencia de Schelling sobre el Hegel de esos años— el arte al lado de la *Especulación* como un acceso al absoluto no subordinado enteramente a la filosofía,[56] en el escrito que precede inmediatamente a la *Fenomenología del Espíritu* —el escrito que hoy se publica como *Jenaer Systementwürfe* III —el arte ya aparece al menos implícitamente en el lugar que será el suyo en la concepción posterior del espíritu absoluto.[57]

Pero no sólo la estructura de la filosofía hegeliana, que ahora se convierte en un sistema, sufre una transformación, sino también la propia interpretación de Hegel de su presente —o sea, del mundo moderno de las *Entzweiungen*. De hecho, habría que ver la transformación de su filosofía en sistema en relación con la transformación de su interpretación del mundo moderno— como el cambio de terapia que sigue al cambio en su diagnóstico de la modernidad.

Esa doble transformación ya se anuncia en los años de Hegel en Fráncfort, o sea, en los años que siguen inmediatamente a la redacción del *Primer programa de un sistema*, en los que, bajo la influencia de su contacto con Hölderlin y su "filosofía de la unificación",[58] Hegel pasa de las discusiones acerca del carácter

[55] J. Hoffmeister, *Briefe von und an Hegel*. Hamburgo, Meiner, 1969, p. 59.

[56] *Cf.* G. W. F. Hegel, "Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie", en *Werke in zwanzig Bänden und Register*, t. II, pp. 112-113.

[57] *Cf.* G. W. F., Hegel, *Jenaer Systementwürfe* III. *Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*, Hamburgo, Meiner, 1987. El arte aparece aquí en el apartado C (*Kunst, Religion, Wissenschaft*) de la parte III (*Konstitution*) de la *Filosofía del espíritu* —por lo tanto, en un lugar que prenuncia su lugar en el espíritu absoluto. Los *Jenaer Systementwürfe* III antes se publicaban como "Jenaer Realphilosophie" (Filosofía Real de Jena).

[58] Véase aquí otra vez D. Henrich, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)* y *Hegel im Kontext*.

práctico de la religión a discusiones de carácter mucho más lógico-metafísico acerca de un concepto del todo al que él llama *Vida* y que anticipa el concepto de *Espíritu* —y mucho más claramente, en los primeros escritos de Jena, se percibe un cambio evidente: la contraposición entre el *ser* de un mundo escindido y el *deber-ser* de un ideal de reconciliación que se expresaba en la *bella* religión (y que se debería expresar en una *mitología de la razón*) se ha convertido claramente en una contraposición interna a lo que *es*: entre un *Absoluto* no-escindido —o la *eticidad absoluta*— que Hegel desde Fráncfort no por acaso caracteriza como un *Ser* (*Sein*) y el mundo escindido y sólo unificado abstractamente de la *relación* (*Verhältnis*), o de la *eticidad relativa*.[59] Con ello se transforma necesariamente no sólo el carácter de la crítica de la modernidad que antes estaba vinculada a la religión y, como vimos, indirectamente al arte, sino también el lugar de la crítica en general.

Como muestra la conocida figura de la *Tragedia en lo ético* que Hegel nos presenta en su *Ensayo sobre el derecho natural*, de 1802, tanto el carácter escindido del mundo moderno como el carácter no-escindido —y por lo tanto no diferenciado— que Hegel atribuye desde el inicio al absoluto son considerados por el Hegel de Jena como parte del absoluto mismo —y por lo tanto de la esfera de la eticidad.[60] Ya no se trata así, para el Hegel de Jena, de sólo *superar* las escisiones del presente, sino —poco a poco a partir de los escritos de esa época— de *superar-conservándolas* ahora sí en el sentido hegeliano de la *Aufhebung*. Se ha hablado en ese sentido de una reconciliación no *de* las escisiones del presente, sino de una reconciliación —por lo menos relativa— *con* ellas.[61]

[59] Esos son términos que aparecen en el *Ensayo sobre el derecho natural* de 1802. *Cf.* G. W. F. Hegel, "Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften", en *Werke in zwanzig Bänden und Register*, t. II, pp. 480.

[60] *Cf. ibid.*, t. II, p. 495.

[61] *Cf.* G. Lukács, *Der junge Hegel. Über die Beziehung von Dialektik und Ökonomie*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1973, p. 180. También Ch. Menke, "'Anerkennung im Kampfe'. Zu Hegels Jenaer Theorie der Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften" en, *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* LXXVII (1991), p. 496.

Esa reconciliación *con* las escisiones del presente no significa, sin embargo, necesariamente una adaptación ciega al presente no-reconciliado. Ella es en realidad resultado de la percepción, por parte de Hegel, de lo que significa el mundo moderno: la percepción de que las escisiones no representan sólo la pérdida de la unidad originaria, sino también la posibilidad de la diferenciación y de la subjetividad modernas. Según esa transformación en la interpretación del mundo moderno, se transforma para Hegel también tanto el ideal normativo a partir del cual él articulaba la crítica como la crítica misma: en lugar de la armonía indiferenciada de la polis griega, para Hegel se trata ahora de determinar cómo se da la *relación* entre la concepción de una unidad indiferenciada que al principio todavía mantiene su función normativa y las escisiones-diferenciaciones del mundo moderno. Esa transformación no significa el cesar de *toda* crítica: justamente con referencia a los escritos de Jena hasta 1803/04 se ha identificado en el joven Hegel el pasaje de una crítica externa a una crítica inmanente.[62] Sin embargo, para la función crítico-utópica que la religión y el arte tenían en los escritos de juventud que hemos estado discutiendo, eso no quedará sin consecuencias: el pasaje a una crítica inmanente representa necesariamente un cambio en el carácter utópico que el arte tenía en su asociación al ideal de la *mitología de la razón*. Restaría aún analizar en qué medida se podría hablar aquí también de una crítica inmanente a partir del arte.

Y esa pregunta nos lleva otra vez a la función del arte en el Hegel maduro. Partimos de la interpretación de Annemarie Gethmann-Siefert de la función del arte en el joven Hegel. Pero, según la interpretación de esa autora, sería posible ver también en la concepción del arte presente en el sistema hegeliano posterior la función de ideal que se pudo identificar en los escritos de juventud: la función de crítica del presente. Eso permitiría una interpretación alternativa de la tesis hegeliana del "fin del arte".[63] Habría, en este caso, que transformar la manera como se

[62] *Cf.* J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991, s. 16.

[63] *Cf.* A. Gethmann-Siefert, "Hegels These vom Ende der Kunst und der

concibe la crítica: el carácter crítico que el arte tendría en el mundo moderno estaría indisolublemente vinculado a la reflexión. El arte ya no fundaría en la armonía de la eticidad griega, sino que posibilitaría la reflexión crítica de la situación histórica concreta con vistas a la manera en que se debería constituir un mundo humano. En una imagen mencionada por Hegel que Gethmann-Siefert reproduce: "mientras el griego salía de la tragedia con el pecho alivianado, el hombre moderno sale de la confrontación con el arte 'bajo el peso de la reflexión' ".[64]

Así, la investigación del carácter crítico del arte en los escritos de juventud de Hegel apuntaría también a la posibilidad de interpretar el papel del arte en el sistema posterior no al modo de un cambio tan radical como la tesis del "fin del arte" podría hacerlo creer, sino como una modificación que no le quitaría al arte todo su carácter crítico.

A esa conclusión llega la autora, empero, no solamente a partir de las *Lecciones sobre la estética*, sino comparando detalladamente las diferentes versiones —muchas de las cuales no han sido todavía publicadas— de los cursos acerca de filosofía del arte que Hegel había presentado, sobre todo en Berlín. A partir de esas versiones sería evidente, según esta autora, el carácter distorsionado de la manera con que Hotho, el editor de la *Estética*, ha organizado su publicación después de la muerte de Hegel.[65] Si Gethmann-Siefert tiene razón, tal vez fuera posible, a partir de la eliminación de esas distorsiones y del acceso a una versión "original" de la filosofía del arte de Hegel —si es que todavía fuera posible reconstruirla—, llegar a la conclusión de que también en el Hegel maduro sería posible ver otro lugar y otra función para el arte: que la función que el arte tiene antes del "fin del arte" se encontraría también en y después de su "fin". Pero esa es una conclusión que queda fuera de las pretensiones de esta discusión.

'Klassizismus' der Ästhetik", en *Hegel-Studien* 19. Bonn, Bouvier, 1984, pp. 205-258. También, A. Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik*. Múnich, Wilhelm Fink, 2005.

[64] *Cf. ibid.*, p. 366.

[65] *Ibid.*, p. 15.

El conflicto trágico en la **Estética** *de Hegel*

Crescenciano Grave

Hegel —en la tercera y última parte de su *Estética*— levanta una de las reflexiones más pródigas sobre las artes particulares en la que nos presenta la autoconciencia de la complejidad del espíritu humano produciéndose como obra de sí mismo. El arte cumple su vocación de llevar a la intuición lo verdadero captando y expresando lo absoluto como espíritu, esto es, como sujeto que en sí mismo tiene su apropiada aparición externa y desde la cual se recoge re-presentándose bajo una forma que transparenta su esencia. Lo que aparece en las llamadas por Hegel artes románticas —esto es, la pintura, la música y la poesía— es la subjetividad como espíritu que existe para sí mismo y que, contraponiéndose a la naturaleza como lo externo en general, se asume como lo sustantivo del mundo humano y, por tanto, como libertad. Ésta es la que, como despliegue de lo humano, se realiza en el mundo, el cual es pensado por Hegel como determinación concreta de lo divino, esto es, de la Idea realizándose en la historia.

Lo divino, la sustancialidad de la Idea como presencia efectiva en el mundo humano, "es captado y realizado por el arte de acuerdo con el principio mismo de la subjetividad como sujeto" que se sabe a sí mismo como "subjetividad mundana y *humana*" desarrollándose en su particularidad.[1] Lo divino y lo humano se reúnen en el principio de la subjetividad que se afirma desplegándose en el alzado de un mundo propio. No hay sujeto

[1] *Cf.* Georg W. F. Hegel, *Estética 7. La pintura y la música*. Trad. de Alfredo Llanos. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, p. 24.

sin mundo y su unidad en oposición es la del movimiento del espíritu como realidad que, objetivando la libertad del sujeto, se recoge para sí en la intuición, la representación y la reflexión. "Lo absoluto aparece por tanto como sujeto viviente, real y así también sujeto humano, como la subjetividad humana y finita —como espiritual—, torna en sí viva y real a la sustancia y la verdad absolutas, al espíritu divino".[2] La subjetividad regresa a sí tornándose para sí misma existencia interna ideal en el sentimiento, la pasión, el ánimo y la reflexión. Esta interioridad ideal es la que en las artes románticas conduce a la apariencia a través de formas que son la exteriorización de un sujeto que existe internamente para sí.[3] Aquí el contenido espiritual excede toda presunta fijación suya en la forma sensible.

Ensayamos aquí un acercamiento a la teoría de la poesía y la tragedia en la *Estética* de Hegel. Este ensayo parte del hecho de que, para el autor de la *Fenomenología del espíritu*, la esencia del arte se concentra en la poesía y, a la vez, lo propio de ésta se despliega completamente en el drama llegando a su mayor profundidad en la tragedia. La poesía y la tragedia se constituyen en un punto focal desde donde se puede contemplar reflexivamente la amplitud universal de la complejidad humana. Y la recuperación de lo que Hegel nos descubre en esta reflexión nos permite evocar un poder de pensamiento cuya actualidad, tal vez, radique en la posibilidad de recrear algunos de sus aspectos singulares, por encima incluso de sus propias pretensiones de especulación absoluta y sistemática.

La poesía y el mundo

En la poesía, el espíritu se hace comprensible para sí mismo; en ella el lenguaje se produce como órgano artístico llevando la totalidad del espíritu a su elemento. En este sentido, para Hegel, la poesía es el arte universal, "el arte absoluto y ver-

[2] *Ibid.*, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 26.

dadero del espíritu y su expresión como espíritu".[4] Lo que la conciencia alberga y concibe en su interioridad, la riqueza de su contenido es captado, configurado y expresado en la representación poética ofreciendo su significado a la intuición a través de la cual el ser humano se reconoce. El material que la poesía utiliza para manifestar la libertad de la subjetividad debe ser transformado "según una apariencia creada por el espíritu".[5] Al configurar la interioridad espiritual del sujeto en el medio espiritual del lenguaje, la poesía recoge, superándolos, los modos de representación de las restantes artes, por lo cual ella deviene el arte total.

La tarea del poeta, además de la adquirida habilidad en el tratamiento de la lengua, tiene su dificultad peculiar en que, debido a la poca corporalización de la poesía, él debe buscar en la profundidad de la imaginación y en el núcleo auténtico del arte, un sustituto para esta deficiencia sensible. Al conseguir vencer esta dificultad, el poeta penetra en "las honduras del contenido espiritual" exponiendo "a la luz de la conciencia lo que yace escondido en ella".[6] Con este poder de captar y manifestar lo que reside en la conciencia, la palabra se consolida como el medio artístico de comunicación más adecuado para el espíritu. La inteligibilidad espiritual de la palabra poética se sustenta en la riqueza de la experiencia interna del poeta que, a la vez, lo lleva a penetrar en lo sustancial del contenido que manifiesta. "El poeta tiene que conocer la existencia humana, según lo interno y lo externo, y haber asumido en su interior la amplitud del mundo y sus fenómenos y allí haberlos sentido, penetrado, profundizado y transfigurado".[7] El poeta intuye el fondo espiritual de todo lo humano y diferenciando, seleccionando y reflexionando en su propia creación, lo manifiesta sensiblemente en su obra. La expresión poética de lo espiritual comprende la interioridad del ser humano, su estar en el mundo

[4] *Ibid*., p. 34.

[5] *Ibid*., p. 27.

[6] *Cf.* G. W. F. Hegel, *Estética 8. La poesía*. Trad. de Alfredo Llanos. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, p. 66.

[7] *Ibid*., p. 68.

y las distintas tendencias de éste que, presentes en el individuo, lo atraviesan y lo confrontan entre sí.

El principio de la poesía es la espiritualidad expresada inmediatamente al espíritu. Recogiendo su contenido en la imaginación consciente, lo exterioriza y objetiva en lo que Hegel llama formas espirituales, esto es, la representación y la intuición internas, "El espíritu deviene así objetivo en su propio terreno y posee por sí entonces el elemento verbal como medio ora de la comunicación ora de la exterioridad inmediata de la cual ha regresado en sí desde su origen como un simple signo".[8] La subjetividad humana, al adquirir expresión lingüística, se objetiva posibilitando su existencia artística, real y verdadera, en la propia conciencia. La poesía es la autoconciencia de las pasiones y los sentimientos porque el propio contenido se forma como lo que yace sustancialmente en lo humano mismo expresándose como lo "verdadero en y para sí de los intereses espirituales".[9] Hegel concibe a la poesía como "efusión peculiar del sentimiento y de la pasión"[10] en la cual se colma "la necesidad del alma de percibirse a sí misma".[11] La representación e intuición de la conciencia común son el material que, tratado por la imaginación artística, transforma su contenido en poético: al comunicarlo en palabras combinadas bellamente, la poesía posibilita que el hombre reconozca lo que él es y asuma conscientemente su ser.

La fuerza de la creación poética radica en que ella forma y significa un contenido cuya objetividad permanece en el ámbito del espíritu elevándose así sobre la contingencia y la relatividad de la realidad finita pero sin alcanzar el pensamiento racional. La imaginación poética se mantiene en medio de la corporeidad sensible y la universalidad del pensamiento. Situada en este centro, la poesía expresa su contenido como un fin en sí mismo, como un mundo autónomo y concluso susceptible de ser contemplado como tal. Equidistante de la conciencia

[8] *Ibid.*, p. 31.
[9] *Idem.*
[10] *Ibid.*, p. 78.
[11] *Ibid.*, p. 94.

común y el pensamiento especulativo, la representación poética configura lingüísticamente no a la existencia contingente ni a la esencia universal de la unidad, sino la concreta realidad de una apariencia que permite reconocer la existencia y el ser de la cosa "como una y la misma totalidad".[12] La poesía oscila en la configuración de su contenido entre el pensamiento y la existencia natural sin llegar a la deducción de aquél ni quedándose en la insignificancia de ésta. Alejándose y distinguiéndose —y a la vez permaneciendo entre— la configuración para la intuición sensible y la interioridad simple del pensamiento reflexivo, la poesía los enlaza manteniendo la universalidad del pensamiento y la particularidad de la intuición sensible en la singularidad de la imagen lingüística.

La poesía es un signo que al convertirse en un fin en sí mismo aparece configurado como "lenguaje viviente" que penetra "en medio de la vida".[13] Así, al lograr la fusión de esencia y existencia, la imaginación poética configura su mundo como un todo orgánico, como una "autonomía viviente, dentro de la cual el todo se reúne en sí [...] se crea libremente de sí para configurar [...] esa auténtica apariencia y conducir lo existente externo a reconciliante armonía con su más íntima esencia".[14] Dentro de la totalidad libre y orgánica del mundo poético, la reunión de la esencia y la existencia acontece representando lo general de la humanidad bajo una individualidad determinada. "En consecuencia, la representación poética acoge en sí la plenitud de la presencia real (*der realen Erscheinung*) y sabe elaborarla sin tardanza en algo único con lo interno y esencial de la cosa dentro de un todo originario".[15] En la poesía, el mundo del espíritu como mundo humano es representado por y en un miembro perteneciente a ese mismo mundo: la palabra, material flexible que se revela como el más capaz de captar y expresar la fuerza vital del movimiento del propio espíritu.

[12] *Ibid.*, pp. 70-71.
[13] *Ibid.*, pp. 64 y 69.
[14] *Ibid.*, p. 65.
[15] *Ibid.*, p. 71.

> Según este aspecto la tarea principal de la poesía consiste en llevar a la conciencia los poderes de la vida espiritual y lo que por lo general en la pasión y el sentimiento humanos fluctúa de aquí para allá o pasa apaciblemente ante nuestra consideración: el reino omnicircundante de la representación humana, hazañas, destinos, el mecanismo del universo y el gobierno divino del mundo. Así la poesía ha sido y es aún la maestra más universal y suprema del género humano. Por tanto enseñar y aprender es saber y experimentar lo que *es*. Las estrellas, los animales, las plantas no conocen ni experimentan su ley; pero el hombre existe sólo de acuerdo con la ley de su existencia (*Dasein*) cuando sabe lo que él mismo es y lo que existe en torno a él: debe conocer las fuerzas que lo dirigen y lo impulsan y tal saber es el que la poesía otorga en su primera forma sustancial.[16]

El arte poético nos da una obra como totalidad viviente en la cual el engranaje del mundo y su sometimiento a un principio se desarrollan en la realidad histórica extendiéndose realmente como efusión de sentimientos, acciones y sucesos a través de los cuales el ser humano realiza y conoce su propio ser en la existencia. La multiplicidad diferente del principio que el ser humano realiza como propio despliega los distintos modos en que los individuos singularizan su existencia revelando desde ésta su esencia propia como aquel ente que se comprende a sí mismo en su saberse perteneciente a un mundo espiritual que, a su vez, es manifestación sustancial de la Idea o esencia única de la totalidad. Y, según el modo como recoge y expone su contenido, la poesía se divide en épica, lírica o drama.

Épica y lírica

La épica se define por atenerse a la forma externa de la realidad humana que, al ser llevada a la representación, se muestra como una totalidad desarrollada y autónoma del mundo espiritual. Aquí un mundo se transforma en palabra y, en la objetividad

[16] *Ibid.*, pp. 39-40.

de sus relaciones y acontecimientos, el ser de ese mismo mundo accede a la conciencia.[17] La poesía épica narra cómo una acción y el carácter que la realiza se suman en un mundo determinado dentro del cual se configuran como acontecimientos objetivos ante los cuales la subjetividad del poeta retrocede. Lo que se relata aparece como una realidad cerrada y lejana que se impone al poeta.[18]

La clave épica se sitúa en presentar cómo una acción se convierte en un acontecimiento. De acuerdo con Hegel, la acción proviene de lo interno del espíritu cuyo contenido no sólo se manifiesta en la exteriorización de los sentimientos y pensamientos sino que también se realiza prácticamente. En esta realización intervienen dos elementos: el individuo que, conociéndolo y queriéndolo, interioriza un fin y sus consecuencias, y el mundo circundante en el cual el hombre actúa y cuyas circunstancias lo pueden favorecer conduciéndolo felizmente a la meta, o lo pueden obstaculizar de tal modo que si no se somete a ellas las tiene que enfrentar con la energía de su individualidad.[19] La unión de estos dos aspectos estructura lo que Hegel llama el mundo de la voluntad, en el cual lo íntimo se transforma en suceso llevando la acción a la figura del acontecimiento en el cual las causas de la acción desbordan los límites del individuo.

La acción transformada en acontecimiento inunda de objetividad el propósito del que la realiza, de tal modo que el carácter aparece como la realidad objetiva que es tanto lo que constituye la forma para el todo como la parte principal del contenido. Y al representar el acontecer de una acción, la poesía épica fija objetivamente un mundo concediendo a la ejecución de los fines menos derecho que a las circunstancias en las cuales, precisamente, la acción acontece.[20] La unidad de la épica se sostiene por la incorporación de la acción del individuo a la objetividad en sí por cuyo predominio se transforma en acontecimiento.

[17] *Cf. ibid.*, p. 111.
[18] *Cf. ibid.*, p. 109.
[19] *Cf. ibid.*, pp. 136-137.
[20] *Cf. ibid.*, p. 137.

Frente a la épica, como su opuesto, se alza la lírica. Ésta tiene como tema no la acción subsumida en el acontecer, sino la interiorización de lo real que, replegada en el ánimo y el sentimiento, se despliega como una realización subjetiva del poeta mismo. La subjetividad, que en la épica permanecía alienada de sí, en la lírica recibe al mundo en la totalidad de sus relaciones y, atravesándola desde su conciencia singular, le concede la palabra al ánimo elevado a intuición y sentimiento para expresar la interioridad como tal. Lo que es se concentra en el sentimiento que, universalizándose, se destila en las palabras para dirigirse a la conciencia. Aquí el espíritu desciende a sí mismo para ver su propia conciencia y atender la necesidad de expresar la presencia del mundo en el ánimo y el sentimiento manifestando, junto a este contenido, la actividad de la vida interna misma.[21] Alojando al mundo dentro de sí, la representación lírica toma posesión de él expresándolo cargado de su interioridad; la libertad del sujeto es la que impregna desde dentro de sí todo aquello que él expresa en su canto. En la lírica prevalece siempre el elemento interno en donde el poeta busca y encuentra "las pasiones de su propio corazón y espíritu"[22] que, transfigurados poéticamente, llevan a la interioridad a aparecer en la obra de arte.

La expresión adquiere una gran variedad y riqueza dependiendo de la situación individual, la violencia o la paz del alma, la pasión y la calma reflexiva desde donde el sujeto siente y crea su interiorización de lo que es: "el estado de ánimo alegre, doliente o deprimido que resuena a través del todo".[23] En la lírica, la subjetividad capta y hace suyo un contenido real al que

[21] *Cf. ibid.*, p. 188.

[22] *Ibid.*, p. 197.

[23] *Ibid.*, p. 193. Esta resonancia lírica sobre la totalidad se patentiza también en la configuración de la divinidad. El poeta, al elevarse sobre la limitación de sus circunstancias y tomar como objeto lo que se le aparece como absoluto, puede, en primer lugar, convertir lo divino en una imagen y "ofrecerla a los otros como alabanza del poder y dominio del dios cantado" y, en segundo lugar, el poeta, extasiado, se remonta inmediatamente a lo absoluto colmándose de su poder y esencia logrando en su canto "una alabanza sobre la infinitud en que se sumerge y, sobre los fenómenos, en cuya magnificencia se manifiestan las profundidades de la divinidad". (*Cf. ibid.*, p. 217.)

manifiesta según su propio ánimo y vitalidad. Sin embargo, las intuiciones y sentimientos que se revelan en el lenguaje poético deben trascender los límites del yo que los expresa y constituirse en verdaderos sentimientos humanos llevando al espíritu no a liberarse del sentimiento sino en el sentimiento y, superando el nudo ciego de la pasión, alcanzar la posesión de sí en la autoconciencia. Esta posesión lírica es, no obstante, incompleta porque le falta la actividad práctica en la que el sujeto retorna a sí en su acto real. Este regreso a través de la acción y en la totalidad del conflicto que desencadena lo describe la poesía dramática.

El drama en general

Para Hegel, la poesía dramática, tanto por su contenido como por su forma, es la síntesis más elevada de la poesía y, en general, del arte. Esto se debe a que, como hemos visto, de entre todos los materiales sensibles de que se vale el arte para expresar la Idea, la palabra es el más digno para representar al espíritu, y la poesía dramática reúne la objetividad de la épica con el principio subjetivo de la lírica manifestando "en inmediata presencia una acción en sí conclusa como acción real que surge ya de lo interno del carácter que lo realiza, ya del resultado de la naturaleza sustancial de los fines, los individuos y los conflictos involucrados".[24] En la acción bajo palabra se reúnen la libertad y la sustancialidad de un mundo en circunstancias particulares que sostienen y, a la vez, son definidas por el alzado de individuos singulares que, con su acto, se pueden inclinar hacia la sustancialidad o hacia la libertad.

La acción es presentada surgiendo de la voluntad particular, de la eticidad o carencia de eticidad de los caracteres individuales, por lo que éstos no se revelan sólo según su mera interioridad; ellos se manifiestan realizando su pasión tendiente a fines cuyo valor es medido por la sustancialidad "en las relaciones objetivas y las leyes racionales de la realidad concreta" dentro de

[24] *Ibid.*, p. 236.

las cuales el individuo muestra el coraje para imponerse en la aceptación de su destino. Para Hegel, la reunión de la objetividad que se genera desde el sujeto y la subjetividad que accede a su autoconciencia en su realización y validez objetiva "es el espíritu en su totalidad" que, como acción, ofrece el contenido y la forma de la poesía dramática.[25]

El proceso dramático a través del cual se determina el ánimo —como afirmación decidida de la libertad— sigue el curso de la interioridad a la exterioridad, y la sustancialidad de ésta —su realidad objetiva— se presenta no en sí, sino para aquel que la ha realizado: la voluntad que, mediante la acción práctica, lleva a la realización de lo interno, se objetiva y esta objetivación se presenta para el mismo sujeto de la acción como aquello que contiene realmente sus propios fines. La acción es la voluntad exteriorizada por el sujeto que, conociendo su realización, la asume para sí mismo. El resultado es la realización objetiva de lo humano que, afrontada conscientemente por el sujeto de la acción, retorna a la interioridad.

El acontecimiento nace y surge de la voluntad y el carácter, y adquiere significado dramático porque la afirmación que de sí mismo hace un individuo también lo hace otro con lo cual los sujetos no se instalan en la cerrada autonomía, sino que se colocan en la oposición y la lucha como resultado de la situación conflictiva a la que los lleva la mutua afirmación de sus caracteres, la voluntad y el contenido de los fines.

> En consecuencia —dice Hegel—, la acción queda a merced de las complicaciones y conflictos que, por su parte, conducen contra la misma voluntad y la intención de los caracteres actuantes, a un resultado en el que se subraya la esencia (*Wesen*) interna propia de los fines humanos, caracteres y conflictos.[26]

El conflicto surgido de la afirmación objetiva de la interioridad de los individuos asume una sustancialidad que se les

[25] *Cf. ibid.*, pp. 109-110.
[26] *Ibid.*, p. 239.

impone a los mismos sujetos actuantes. La situación conflictiva se origina de la afirmación de sí permitiendo que el agente se reconozca en ella. La acción dramática es ejecución de intenciones y fines con cuya realidad el sujeto se reúne reconociéndose y, por tanto, respondiendo de ella. El sujeto dramático recoge, dice Hegel, los frutos de sus propios actos.[27] En la realización objetiva de la libertad y la responsabilidad sobre la misma se traba el destino de los sujetos y, con éste, el de la propia sustancialidad de su mundo.

La determinación esencial del drama proviene de las exigencias de la voluntad interna y ésta constituye el fenómeno de lo que acontece. Lo que sucede es puesto por el carácter y sus fines, y la acción que los realiza es legítima o no dentro de la situación conflictiva resultante. La acción dramática no está determinada por las circunstancias. En este sentido, el destino no está hecho, no es algo que acontezca por necesidad, sino que el carácter, desde el fin que quiere lograr dentro de cierta situación dada, se forja él mismo su destino de acuerdo con su fuerza o debilidad ético-espiritual.[28] El destino no es lo inevitable sino lo fraguado y urdido por la decisión libre del sujeto de afirmar un cierto contenido ético, por lo cual, lo determinante es el carácter que actúa forjando su propio destino: "en el drama una acción particular —y su conflicto—, emanante del fin autoconsciente y el carácter constituye el punto central".[29]

El fin y el contenido de una acción son dramáticos porque su determinación en la realidad provoca como respuesta en otro individuo una acción con fines y contenido opuestos. ¿Qué es lo que impulsa las acciones contrapuestas de los sujetos actuantes singulares? La obra de arte, sobre todo en su momento griego clásico, muestra al motor de las acciones situado no en la contingencia de la individualidad empírica sino en la idea y el *pathos* de lo humano en tanto tal. Con el término *pathos* Hegel agrupa conceptualmente la multiplicidad de impulsos cuya afirmación conflictiva, como presencia de fuerzas éticas universales

[27] *Cf. ibid.*, p. 240.
[28] *Cf. ibid.*, pp. 143-145.
[29] *Ibid.*, p. 166.

en el hombre, aparece en el drama. El *pathos* alude a la peculiar configuración de lo humano como figura viviente de la idea que en tanto espíritu se despliega realizándose; en el hombre —en su vida, en sus acciones, en sus conflictos— se presenta la idea que como tal busca realizarse y encontrarse a sí misma, y el drama expone en la palabra el recogimiento sensible de este desplegarse reconociéndose.

> El verdadero contenido, el auténtico efecto penetrante (*Hindurchwirkende*) son entonces los poderes eternos, es decir, lo en sí y para sí ético, los dioses de la realidad viviente, en suma, lo divino y lo verdadero [...] en su comunidad como contenido y fin de la individualidad humana, llevado a la existencia (*Existenz*) como vida (*Dasein*) concreta, actualizada como acción y puesto en movimiento.[30]

Los individuos dramáticos —desde la armonía vital de su carácter y disposición anímica con su fin y su acción— asumen y realizan, fragmentariamente y en oposición, lo humano universal. Por esto, en la acción dramática se presenta el conflicto del espíritu consigo mismo de tal modo que la decisión sobre el rumbo de éste no recae exclusivamente en los individuos contrapuestos sino en la totalidad del movimiento del mismo espíritu histórico. El drama, desde la autoconciencia desarrollada respecto al mundo y su configuración artística, presenta la concentración del conflicto humano —visto no sólo desde la conciencia de la época sino también desde la creación autoconsciente de un poeta— comprendido en "la actividad viviente de una necesidad apoyada en sí misma que resuelve toda lucha y contradicción".[31] Con esta resolución, la obra dramática alcanza su unidad armónica: objetivamente por el contenido que los individuos realizan como fines y subjetivamente como pasión que, como éxito, felicidad o victoria, o como fracaso, desdicha o derrota, afecta a los mismos individuos.

Y para el poeta, "allá donde para la mirada común sólo parece

[30] *Ibid.*, pp. 241-242.
[31] *Ibid.*, p. 242.

dominar la oscuridad, el azar y la confusión, se revela [...] la consumación efectiva de lo racional y lo real en sí y para sí".[32] El drama es, para Hegel, un conjuro del azar y una penetración racional a lo más recóndito de los conflictos humanos porque el poeta expresa su intuición de la esencia de la acción humana y del gobierno divino del mundo. Con esto el poeta recoge la marcha de la verdad: el despliegue del espíritu humano universal en el mundo.

Hegel localiza la racionalidad en el contenido sustancial cuyas potencias espirituales aparecen

> *recíprocamente opuestas* como pathos de individuos y el drama es la disolución (*Auflösung*) de la unilateralidad de estas potencias que se independizan en los individuos: sea que, como en la tragedia se opongan con hostilidad, o se muestren en sí mismas disolviéndose de modo inmediato como en la comedia.[33]

El desacuerdo dramático en general se da, de un lado, por el fundamento sustancial que como contenido auténtico asumen y afirman los caracteres y, de otro lado, por la subjetividad libre. Fijar estos elementos en la forma en que predominan el capricho, la necedad y lo absurdo es lo que distingue a la comedia; en cambio, hacerlo desde la forma en que prevalece el aspecto sustancial comprendiendo a la libertad subjetiva es lo que distingue a la tragedia.

El conflicto trágico en Grecia

El contenido de la acción trágica, en cuanto a los fines que conciben los individuos, no es decidido puramente por éstos sino proporcionado por lo que Hegel llama las potencias sustanciales que se presentan en la voluntad humana como legítimas para sí mismas: la familia, la vida estatal, el soberano, en suma, todo lo

[32] *Idem*.
[33] *Ibid*., pp. 242-243.

que, fomentándolo, interviene en el interés real de las relaciones entre los seres humanos. Éstos, en el contenido y fin de su acción no se muestran escindidos de alguna de las potencias que conforman su mundo; en la autoconciencia del héroe trágico aparece, concibiéndose para sí, una potencia ética constitutiva de su propio mundo.

Definiéndose frente al contenido sustancial con idéntica intensidad se presentan los caracteres trágicos antagónicos; aquellos que son lo que pueden y deben ser como individuos vivientes que asumen y afirman algún aspecto particular del contenido de las potencias éticas. Estos caracteres se constituyen por su propia disposición haciendo suyas y actuando conforme a alguno de los impulsos definitorios de su mundo. El contenido es sustancial, pero el ímpetu con el cual el fin es medido en la realidad responde a la autodeterminación del individuo que la encarna.

> Por consiguiente es necesario para la acción verdaderamente *trágica* que haya madurado el principio de la libertad y la autonomía *individuales*, o por lo menos la autodeterminación de querer asumir con autonomía por sí mismo sus propios actos y sus consecuencias [...] debe haber surgido [...] el libre derecho de la subjetividad.[34]

La subjetividad se determina interiorizando algún aspecto de las potencias éticas como sustancia espiritual que, siendo constituida y realizada por la voluntad humana, se mantiene ofreciendo el contenido para la acción en la cual aparece realmente mostrando su verdadera esencia.[35] Por esto, para Hegel, el tema de la tragedia griega es lo divino entendido como presencia sustancial en el mundo humano. Lo sustancial es el *ethos* que, realizado humanamente como costumbres, se constituye en el fondo que determina las acciones individuales.

Lo ético es realidad espiritual cuya sustancialidad no está consumada sino que, realizada como objetivación de la libertad hu-

[34] *Ibid.*, pp. 286-287.
[35] *Cf. ibid.*, pp. 276-277.

mana, continúa desarrollándose al proporcionar elementos para que esa misma libertad se defina desplegándose en la unidad conflictiva de los sujetos individuales con el espíritu del mundo. Estos sujetos, como caracteres que se objetivan afirmando una potencia ética, se diferencian realizando fines particulares del *pathos* humano que, al pretender determinarlos completamente, provocan contra sí la determinación opuesta estableciendo un conflicto inevitable. Cada una de las acciones, al afirmarse en la realización de un fin concreto, pretende imponerlo totalmente y esta imposición unilateral de doble sentido vulnera la armonía de la sustancia ética abriendo paso a la confrontación.

> Lo trágico originario consiste en que dentro de tal conflicto ambos aspectos de la oposición tienen legitimidad tomados para sí, mientras por otra parte pueden sin duda cumplir el verdadero contenido positivo de su fin y carácter sólo como negación y violación (*Verletzung*) de la otra potencia, también legítima, y por tanto caen asimismo en culpa en su eticidad (*Sittlichkeit*) y a través de ésta.[36]

Las diferentes potencias de una misma sustancialidad ética son las que, al asumirse en una unilateralidad para sí completa, propician la colisión de los caracteres individuales. Los fines de éstos son legítimos pero, en su oposición, cada uno sólo puede cumplirlo negando al otro. Hegel ve que la oposición que nos mostraron los griegos en sus obras trágicas no se establece entre un individuo colocado fuera de la ética y otro situado dentro de ella, sino que la confrontación acontece al interior de la eticidad en la que cada uno de los caracteres afirma una de las potencias al mismo tiempo que cae en la culpa por negar otra.[37] La unidad

[36] *Ibid.*, p. 277.

[37] Respecto a la comprensión de Hegel sobre la tragedia griega, W. Kaufmann escribe acertadamente lo siguiente. “Se dio cuenta de que en el centro de las mejores tragedias de Esquilo y de Sófocles no encontramos un héroe trágico, sino una colisión trágica, y que el conflicto no es entre el bien y el mal, sino entre posiciones parciales, donde encontramos siempre algo bueno en cada una de ellas”. (W. Kaufman, *Tragedia y filosofía*. Trad. de Salvador Olivo. Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 308.)

de la sustancia ética que, en tanto concreta se sostiene estructurando una totalidad de potencias diferentes,[38] se conmociona cuando algunas de éstas, al realizarse vividamente como *pathos* determinado de caracteres definidos, esgrime su legitimidad hiriendo la legitimidad del *pathos* opuesto. En la tragedia antigua, la decisión del acto ético viola la eticidad misma. Y esta decisión, al mismo tiempo acatadora y violatoria, se da en un doble sentido levantando el conflicto que moviliza a las potencias y los caracteres individuales que las asumen con idéntica legitimidad.[39]

La unilateralidad del fin que los caracteres diferentes afirman contradictoriamente, a pesar de su legítima validez, altera la unidad de la sustancia ética. Por esto, para Hegel, el conflicto no agota la esencia trágica; ésta, para restaurar la armonía de la unidad ética, debe superar sus afirmaciones unilaterales encontrando su auténtico derecho. La tragedia misma muestra que la eticidad, para reponer su quietud, supera la contradicción de los fines particulares aniquilando a los individuos perturbadores e imponiendo la justicia. La resolución del conflicto es también, en sí misma, trágica: para alcanzar realidad efectiva, la reconciliación de los diferentes fines al interior de la misma sustancia ética, los caracteres que la vulneraron afirmándola parcialmente, deben ser destruidos.

La trasgresión sufrida por la eticidad al afirmarse unilateralmente una de sus potencias violando a otra es castigada aniquilando a los caracteres actuantes que, trágicamente, desde su culpa y el castigo correspondiente, no sólo posibilitan la restitución de la unidad de la sustancia ética sino que, además, terminan fortaleciéndola. La eticidad, desde el abatimiento sacrificial de algunos de los mejores caracteres, muestra en la resolución del conflicto trágico, un aspecto terrible. Esta resolución, sin embargo, termina revelando lo que para Hegel "satisface a la razón y a la verdad del espíritu":[40] lo que la obra trágica sedimenta haciéndolo resplandecer en su apariencia no

[38] *Cf.* G. W. F. Hegel, *Estética 8*, p. 277.
[39] *Cf. ibid.*, p. 294.
[40] *Ibid.*, p. 278.

es tanto el miedo del hombre ante el poder de lo que es en y para sí sino el temor ante la potencia ética que es realización efectiva de sus propias libertad y razón y el que el hombre puede volver contra sí mismo cuando se enfrenta a ella.[41]

El conflicto trágico, desde la convergencia entre el contenido sustancial y el carácter decidido libremente, es un conflicto de lo humano con lo humano al interior de lo que, como eticidad, es objetivación de la libertad y la razón. Por esto, los caracteres trágicos —afirmadores y transgresores a la vez de potencias éticas— suscitan compasión: hay una legitimidad ética en el desdichado porque es culpable de infringir una ley cumpliendo otra.

> Un sufrimiento verdaderamente trágico [...] es infligido sobre los individuos actuantes sin duda como resultado de su propio acto —tan legítimo como culpable a través de su conflicto—, acto por el cual también ellos tienen que responder con su yo total.[42]

Afrontando las consecuencias de sus actos, los caracteres son destruidos por la unilateralidad de sus fines, y la tragedia impone la justicia alcanzando la conciliación.

Hegel agudiza la mirada destacando la perfección que los griegos lograron en la conciencia del ser de lo trágico a partir de las obras de Esquilo y Sófocles. En el mundo heroico de los griegos, las potencias éticas universales —aún no fijadas para sí como leyes del Estado ni como deberes morales— se presentan o como el vigor de los dioses que se contraponen en su propia actividad o como el vivo contenido de la individualidad humana. La eticidad, el terreno universal desde y en el que surge la legitimidad del acto, tanto en su conflicto como en su resolución, se presenta bajo dos formas diferentes en la acción misma: la conciencia reflexiva sobre el todo sustancial y los individuos actuantes atravesados por el conflicto al haber llevado a cabo actos justificados éticamente.

[41] *Cf. ibid.*, p. 279.
[42] *Ibid.*, p. 280.

Lo ético, en tanto conciencia no separada de lo divino mundanizado y que quiere permanecer en lo sustancial, no actúa y, aunque venera a los individuos actuantes, contrapone a la energía de éstos su propia sabiduría. Esto es lo que manifiesta el coro expresando la sustancia real de la vida y la acción éticas; en su conciencia reflexiva no hay contraposición, sólo la ética como realidad viviente que se asegura contra el conflicto al que la lleva la energía opuesta de las acciones individuales. Frente a la sabiduría del coro, el héroe trágico asume la acción que provoca el impulso contradictorio en un carácter distinto, con lo cual se alza inevitablemente el conflicto. Los individuos actuantes no son sujetos abstractos sino figuras vivientes que son lo que son —asumiendo su identidad en la ley oscura de la familia o en la ley clara de la *polis*— fundando su determinación en el contenido de una potencia ética particular. Al contraponerse estas potencias por medio de los caracteres aparece lo trágico en el ámbito de la realidad humana. Esta realidad, desde una cualidad particular, forma el carácter ético del individuo que, penetrado por esa misma cualidad de la realidad ética, la deja convertirse en la pasión de su ser.[43] La objetividad ética del contenido que el sujeto pone en la acción es, al mismo tiempo, su *pathos*.

Sumidas en esta doble aparición de lo ético, las obras de Esquilo y, sobre todo, de Sófocles —especialmente *Antígona*, para Hegel, "la obra de arte más excelsa y satisfactoria"— [44] levantan el conflicto principal: la oposición entre las esferas que constituyen la realidad completa de la eticidad; la *polis* como vida ética en su universalidad espiritual y la familia como eticidad natural traban su contenido conflictivo de tal forma que, al continuar conmoviéndonos, pareciera válida para todos los tiempos.[45]

Un segundo conflicto decisivo de lo trágico griego es el que padece el desdichado Edipo: el derecho de lo que el hombre realiza con voluntad autoconsciente frente a aquello que ha hecho sin voluntad cumpliendo el fin que los dioses han dis-

[43] *Cf. ibid.*, pp. 290-292.
[44] *Ibid.*, p. 299.
[45] *Cf. ibid.*, pp. 294-295

puesto.[46] El destino de Edipo se forja en la trenza de lo que desde su orgullo y su inteligencia decide hacer y lo que, en los mismos actos, las potencias que escapan al control del sujeto han dictado que acontezca. Por esto es imposible trazar con precisión la frontera entre su culpa y su inocencia: los límites de éstas se disipan en el querer liberarse de una imposición a través de actos que la convierten en destino. Por tanto, aquí hay que desechar las nociones habituales de culpa o inocencia. "Los héroes trágicos —dice Hegel— son tan culpables como inocentes".[47] Son inocentes porque ellos no eligen, desde una subjetividad pura, llevar a cabo tal o cual acto; lo que realizan plasma la unidad de su querer y hacer porque su subjetividad y el contenido de su voluntad son indisolubles. Al mismo tiempo son culpables porque este *pathos* lo objetivan con tal violencia que inevitablemente provoca el conflicto. Al aunar en el acto carácter y *pathos* cae sobre el héroe el sufrimiento.

El sufrimiento subjetivo no es el verdadero desenlace de la tragedia. Es imprescindible, para la propia sustancialidad ética, resolver la complicación de la afirmación unilateral conservando la legitimidad contrapuesta del *pathos* en la reconciliación de las potencias actuantes a la que, en el propio desarrollo del conflicto, hace referencia el coro. Ésta es la perspectiva desde donde Hegel comprende a la tragedia griega en la cual la necesidad del sufrimiento que acontece al individuo aparece "como absoluta racionalidad"[48] de la eticidad que, estremecida por la suerte de los héroes, reajusta sus potencias restaurando su armonía.

Hegel ve a la dialéctica racional como superadora de la perturbación ética: al interior del devenir del mismo conflicto trágico hay una necesidad proveniente de la "racionalidad del destino" que, aunque en Grecia no se manifiesta aún como "providencia autoconsciente",[49] es el poder supremo que no puede aceptar que se instalen las potencias éticas particulares

[46] *Cf. ibid.*, p. 295.
[47] *Ibid.*, p. 296.
[48] *Ibid.*, p. 297.
[49] *Idem*.

y el conflicto que suponen.[50] "La más elevada reconciliación trágica se refiere [...] al surgimiento de las sustancialidades éticas determinadas a partir de la oposición de su verdadera armonía".[51] Esta racionalidad que satisface al espíritu humano es terrible para los individuos concretos puesto que, el impulso del *pathos* que afirman, los arrastra hasta llevarlos a exceder sus límites donde son destruidos una vez que la armonía de la razón ha superado su parcialidad en la finalidad manifiesta para sí en el mundo.[52] "La verdad en general exige pues que en el curso de la vida y de la amplitud objetiva de los sucesos llegue a la apariencia también la nulidad de lo finito".[53] La resolución del conflicto deja sus huellas trágicas en la misma racionalidad que la impulsa y que, para sobreponerse como sustancialidad, aniquila a los sujetos individuales.

La forma moderna del conflicto trágico

Desde el triunfo de lo sustancial sobre la particularidad del carácter, Hegel establece la diferencia entre la tragedia antigua clásica y el drama romántico moderno. En la tragedia griega lo distintivo era que desde la legitimidad de la acción los individuos realizaban un fin universal que, a pesar de la transgresión desatadora del conflicto, terminaba resolviéndose fortaleciendo justamente la sustancialidad de la unidad ética. El drama moderno, al fundarse en el principio de la subjetividad pasional,

[50] A este respecto, D. Innerarity comenta lo siguiente: "Hegel exige que el desenlace del drama muestre la realización de lo racional en sí y para sí, de tal modo que quede representada la verdadera naturaleza del obrar humano y del gobierno divino del mundo. Este planteamiento remite a la tesis central de su filosofía de la historia, según la cual la razón domina al mundo y absorbe las disonancias de la historia universal. Que el fin de la historia estriba en la conciencia que el destino adquiere de su libertad significa la reconciliación del destino y la autoconciencia y, por tanto, la racionalización de la tragedia". (D. Innerarity, *Hegel y el romanticismo*. Madrid, Tecnos, 1993, p. 145.)

[51] G. W. F. Hegel, *Estética 8*, p. 29.

[52] *Cf. ibid.*, p. 297.

[53] *Ibid.*, p. 298.

invierte esta manera de presentar y resolver el conflicto trágico. "En la poesía romántica moderna [...] el tema decisivo lo da la pasión personal, cuya satisfacción sólo puede referirse a un fin subjetivo, en general al destino de un individuo y de un carácter particulares en relaciones especiales".[54] Frente a la libertad sustantiva del héroe griego, que se definía no contraponiéndose a las potencias éticas sino acordando determinadamente con alguna de ellas, la modernidad ha levantado la libertad subjetiva[55] que, en principio, se asume como capaz de sobreponerse, desde su propia acción creadora, a todo aquello que amenace con estrechar su poder. Y, con esto, el *pathos* se subjetiviza constriñendo o, sobre todo, poniendo en libertad el sentimiento, el sufrimiento y la pasión violenta.

Para el punto de vista poético lo interesante radica ahora en la grandeza del carácter que desde su disposición anímica muestra aptitud para elevarse sobre las situaciones. El contenido se concentra más en la persona y sus problemas que en la legitimidad ética. Sin embargo, esto no quiere decir que la impronta de lo sustancial desaparezca del todo; aun cuando el interés recaiga en los fines subjetivos, lo sustancial permanece como el terreno en el cual los individuos están según su carácter y dentro del cual se confrontan unos con otros. Esto conlleva una amplitud de la particularidad que enriquece las posibilidades del conflicto por

> la plenitud de los caracteres actuantes, la rareza de las complicaciones siempre de nuevo entrelazadas, el laberinto de las intrigas, el azar de los acontecimientos, en general todos los aspectos cuyo devenir libre (*Freiwerden*) frente a la decisiva sustancialidad del contenido esencial indican el tipo de forma de arte romántico a diferencia del clásico.[56]

[54] *Ibid*., p. 288.

[55] "La diferencia entre lo que Hegel llama libertad sustancial y libertad subjetiva consiste en que para ésta ni los fenómenos, ni las leyes son algo fijo y definitivo. Su distintivo es la reflexión como capacidad de oponer, comparar, enjuiciar, que 'contiene en sí la negación de la realidad'". (D. Innerarity, *op., cit*., pp. 23-24.)

[56] G. W. F. Hegel, *Estética 8*, p. 289.

De este modo, en la tragedia moderna se fortalece la libertad del sujeto al mismo tiempo que se debilita el poder definitorio de lo sustancial sobre la misma subjetividad.

La inversión moderna de la tragedia clásica no se localiza sólo en el principio de la subjetividad; también se extiende al trastrocamiento de la situación: en el drama moderno la subjetividad se encuentra definiéndose personalmente en una situación contingente. La complejidad moderna se hilvana desde una libertad que, desde la multiplicidad de las pasiones y en medio de situaciones contingentes, puede reflexionar su decisión en varias direcciones. Con esto, el elemento cómico —como capricho, obcecación violenta o necedad— se incrusta en la forma moderna del drama trágico. En la modernidad, vista desde la obra trágica, las circunstancias son contingentes puesto que no proporcionan un contenido determinante del carácter del sujeto y éste, desde su libertad, puede actuar imprevisiblemente.

> En consecuencia ella toma como su objeto propio y contenido la interioridad subjetiva del carácter, que no es el impulso anímico simplemente individual de las potencias éticas, y permite en idéntico tipo entrar en conflicto a las acciones por igual a través del azar externo de las circunstancias, como la misma contingencia decide o parece decidir también sobre el resultado.[57]

Para comprender el drama trágico moderno es imprescindible tener en cuenta que el individuo es ahora un sujeto que duda y medita ponderando sus posibilidades de acción en una realidad que, en tanto contingente, puede ser transformada o, incluso, negada: el drama muestra a la libertad humana como negativa respecto a lo sustancial.[58] El apoyo de la acción ya no se localiza en el trasfondo sustancial del carácter sino en la subjetividad libre y en la contingencia de las circunstancias, lo cual explica la

[57] *Ibid.*, p. 304.

[58] "La filosofía de Hegel es el más consecuente intento, hasta hoy, por concebir al espíritu como negatividad de todo orden sustancial: como sujeto que revoluciona todo lo sustancial". (Eugenio Trías, *El lenguaje del perdón. Un ensayo sobre Hegel*. Barcelona, Anagrama, 1981, p. 59.)

ausencia del coro: aquí se prescinde de la sabiduría reflexiva sobre lo sustancial que comprende a los individuos en conflicto.

Los caracteres románticos se mueven en una amplitud de condiciones y relaciones accidentales que posibilitan decidirse o dramatizar el propio proceso de decisión en una variabilidad de sentidos. La contingencia situacional es ocasión del conflicto cuyo fundamento se ubica en el nudo de libertad y pasiones del sujeto que se afirma por lo que decide ser y no a causa de su legitimidad sustancial. Lo que el héroe moderno afirma primordialmente no son fuerzas éticas generales sino aspiraciones particulares que, ocasionadas por influjos externos, se determinan según deseos y aspiraciones propias que casualmente pueden coincidir con aquéllas. "Aquí por cierto la eticidad de los fines y el carácter puede (*kann*) coincidir, pero esta congruencia, a causa de la particularización de los fines, las pasiones y la interioridad subjetiva no constituye el fundamento *esencial* y la condición objetiva de la profundidad trágica y la belleza".[59]

La acción que busca satisfacer una aspiración personal se extiende en una multiplicidad de fines que los distintos caracteres pretenden alcanzar. Lo esencial es que, por una parte, al ser desplazado el interés de lo sustancial al individuo, los fines se particularizan, tanto en amplitud como en especificidad, propiciando que lo ético verdadero sólo se trasluzca de un modo desvaído y, por otra parte, el derecho de la subjetividad se dispersa en nuevos elementos (amor, honor, etcétera) que el hombre moderno erige en fines y normas de su acción llegando incluso a no descartar lo injusto y el crimen como medios para alcanzar su meta. Los fines subjetivos, extendiendo su contenido hasta la universalidad para el propio agente, son asumidos como fines en sí mismos.[60] Ejemplos de esto son, según Hegel, el *Fausto* de Goethe y Karl Moor —personaje central de *Los bandidos*— de Schiller.

Además de la firmeza con que a sí mismos se afirman ciertos caracteres modernos, Hegel encuentra otros inundados por la vacilación y el desacuerdo internos. Estas figuras oscilantes

[59] G. W. F. Hegel, *Estética 8*, p. 308.
[60] *Cf. ibid.*, pp. 304-305.

—por las que nuestro autor manifiesta poca simpatía— están poseídas por una doble pasión que los dirige a interiorizar el conflicto y en su desgarramiento no muestran sino ofuscación o inmadurez.[61] La duda en donde la acción misma se convierte en problema es un rasgo decididamente moderno.

La firmeza y la vacilación no son más que dos ejemplos extremos del carácter proteico que distingue a la subjetividad moderna en cuya configuración absurda y conmovedora dentro del territorio demarcado por la maldad y la locura, Shakespeare fue el maestro indiscutible al representar seres humanos plenos en los que la individualidad no es sacrificada en favor de la abstracción y esta plenitud convierte a sus personajes en obras de sí mismos, en obras libres.[62] Descubrir que el hombre, ocasionado por circunstancias contingentes, es lo que hace de sí mismo transformando esas mismas circunstancias no es un mérito menor de la tragedia moderna.

La poesía moderna nos abre la mirada a la multiplicidad de caracteres posibles y, por tanto, a la pluralidad de modos de incidir en la realidad. Aceptar esta multiplicidad y pluralidad conlleva la complicación de que la justicia universal se imponga como desenlace y conclusión trágica. La justicia es ahora, dice Hegel, de naturaleza judicial, más abstracta y más fría, debido al error y al crimen a los que los propios individuos se impelen al querer afirmarse. Esta justicia, sin embargo, exige que los individuos se muestren, al final, conciliados con su destino. Y la conciliación que presenta la tragedia moderna es variable: puede ser religiosa cuando el sujeto, en su ánimo interno, se refugia en el consuelo de una dicha elevada, sustraída en sí misma frente a la decadencia mundana, o puede ser formal cuando la fuerza del carácter resiste hasta la ruina sin llegar a la aniquilación conservando enérgicamente la libertad subjetiva frente a todos los infortunios, o puede ser también rica en contenido reconociendo que el destino que le ha tocado en suerte es el fruto amargo, pero adecuado, de su propia acción.[63] En cualquier caso, el desenlace

[61] *Cf. ibid.*, p. 309.
[62] *Cf. idem.*

trágico moderno es manifestación de acciones y circunstancias que, debido a su libertad y contingencia, bien pudieron dirimirse en otro sentido propiciando un final distinto.

Las diferencias entre la solución trágica griega —la justicia eterna que como potencia absoluta del destino concilia la afirmación conflictiva de las potencias éticas— y el desenlace trágico moderno —al que se le escabulle la intuición sobre la racionalidad del gobierno divino del mundo— no impiden que ambas formas de tragedia coincidan en mostrarnos la precariedad de los individuos.

> En este caso —dice Hegel refiriéndose al desenlace contingente de la tragedia romántica— nos queda sólo la visión de que la individualidad moderna en la particularidad del carácter, de las circunstancias y complicaciones se abandona en general en y para sí a la caducidad de lo terreno y debe soportar el destino de la finitud.[64]

En la tragedia griega, el espíritu subjetivo termina hundido en la sustancialidad del destino racional; en cambio, en el drama romántico moderno, el espíritu recupera la afirmación de su actividad en sí como libertad que, sin embargo, termina desvaneciéndose en la contingencia de su destino. En ambos casos, el arte poético da a la intuición el necesario sucumbir de los individuos, con lo que cumple su cometido como modo supremo de la primera forma en que el devenir racional del espíritu se recoge a la vez que abre paso a una nueva configuración de la verdad en la religión y, sobre todo, en la filosofía. En la modernidad ya no es lo sensible sino la conciencia crítica y el pensamiento reflexivo los que se constituyen en las normas aprehensivas de lo verdadero. La necesidad suprema del espíritu la constituye la filosofía sistemática en la que se consuma real y verdaderamente la Idea que, como historia, enlaza racionalmente a las distintas subjetividades particulares en el todo de la sociedad civil y el derecho.

Poesía y filosofía

[63] *Cf. ibid.*, pp. 312-313.
[64] *Ibid.*, p. 313.

La conexión entre el devenir determinante del todo y la caducidad necesaria de la subjetividad finita no es demostrada sino presentada imaginativamente a la intuición por la poesía: cada individuo singular activo lo es de tal modo que en él está presente el despliegue concordante de la unidad en cada una de sus obras. Por esto, en la representación poética, vista desde la estética o filosofía del arte, se muestra la actividad, en y por los sujetos, de la familia, la religión, la política: la interioridad y su objetivación en la acción que la poesía representa mostrando “que todas las producciones artísticas provienen del único espíritu que abarca en sí a todas las esferas de la vida autoconsciente”.[65] Desde la liberación imaginativa de su propio mundo, la poesía es el arte donde el arte mismo empieza a disolverse constituyéndose, para la reflexión sistemática, en el punto de tránsito hacia la representación religiosa y hacia la prosa del mismo conocimiento filosófico. Abriéndose paso a la verdad desde la conciencia común, el arte, vía el drama trágico, “corre el peligro de separarse de lo sensible para perderse totalmente en lo espiritual” llegando, sin embargo, a las fronteras con la religión y la filosofía en las que lo absoluto se aprehende desligado de la sensibilidad.[66]

La filosofía, tal y como la concibe y realiza Hegel, transforma la realidad en conceptos en los que, además de conocer la particularidad esencial y la existencia real de las cosas concretas, lo particular se subsume al elemento universal del pensamiento. Los conceptos estructuran así un dominio propio en el que lo real y la verdad se concilian *en el pensamiento*, mientras que la creación poética llevaba a cabo esta reconciliación “en la forma del *fenómeno real mismo* aun cuando sólo representada espiritualmente”.[67] Esta capacidad de la poesía de representar la unidad del espíritu en su convergencia de esencia y existencia en el individuo singular y su mundo sustancial o contingente, es la que, dentro del sistema hegeliano, le otorga su superioridad

[65] *Ibid.*, p. 67.
[66] *Cf. ibid.*, pp. 35-36.
[67] *Ibid.*, p. 43.

frente al resto de las artes singulares y, al mismo tiempo, la que la coloca por debajo de la filosofía.

Para Hegel, la tarea del pensamiento especulativo se define por desarrollar autónomamente lo particular, mostrando en su totalidad la presencia de lo universal que, a través de la diferencia y la mediación, se presenta como unidad concreta. Con este modo de proceder, la filosofía, al igual que la poesía, realiza obras articuladas en su contenido mismo, sin embargo, las obras del pensamiento puro deducen la necesidad y la realidad de lo particular mostrando su verdad y su subsistencia en el seno de la unidad concreta. La unidad concreta de la totalidad es en y para sí en el pensamiento filosófico, mientras que en la representación poética esta misma unidad permanece sólo en sí.[68] La transparencia conceptual absoluta de la unidad concreta define para Hegel la superioridad moderna de la filosofía frente al arte como forma de captar y expresar la Idea. Así, el conflicto trágico es pensado por Hegel como un momento del devenir racional del espíritu cuyo despliegue y recogimiento reflexivo culminan en la razón conceptual. Lo trágico es entonces dominado y superado en tanto momento anterior del desarrollo sistemático.

Como hemos visto, pocos filósofos han hablado de la poesía con mayor veneración respecto a su contenido de verdad de lo que lo ha hecho Hegel. Sin embargo, él mismo considera necesario, por el impulso propio de los tiempos modernos, superar la convergencia de lo general y lo particular en la singularidad de la representación poética en favor de la concreción racional propia del pensamiento especulativo. Desde aquí, y para nosotros, la actualidad de Hegel no radica tanto en la aspiración omnicomprensiva sino en aquellos detalles del proceso constitutivo de la misma que aún nos dan qué pensar. Los peldaños que el sistema levanta para colocar el concepto por encima de ellos son ahora las ruinas en las que sigue latiendo la vitalidad de un pensamiento que alumbró, elaborándolo y ensanchándolo, la multiplicidad de un contenido epocal bajo una forma, que, pretendiendo estar por encima de su tiempo conociendo

[68] *Cf. ibid.*, p. 52.

al espíritu sustancial eterno, hoy se ha derrumbado.

Aquí hemos recogido tan sólo un aspecto de lo que consideramos pervive como un elemento de la obra de Hegel que nos convoca a afrontarlo por nuestra cuenta: su reflexión sobre la poesía y la tragedia persiste como una resonancia alrededor de la cual es posible congregar con lucidez las incertidumbres que nos arroja el mundo al que pertenecemos. El modo en que Hegel plantea el conflicto trágico, sobre todo en su forma moderna y a pesar de su deficiencia frente a la sustancialidad griega, aporta elementos que nos permiten confrontarnos con la finitud de nuestro ser afirmando su vitalidad actual. Más allá —o más acá— de la clausura sistemática en el pensamiento que identifica realidad y verdad en el concepto, Hegel, en su filosofía sobre la poesía y la tragedia, nos ofrece una reflexión que nos convoca a asentir que lo que somos realmente es una particularización de lo humano cuya complejidad continúa reproduciéndose históricamente. En el desarraiga moderno de los sujetos se aloja, al mismo tiempo, la conciencia que reconoce la precariedad de sus objetivaciones sustanciales. Y en este mismo reconocimiento se localiza su dignidad.

Para nosotros, una forma posible de asumir nuestra contingencia y nuestra finitud es reivindicando, bajo la forma del ensayo, una filosofía que en su pensamiento y escritura aspire a recrear la convergencia —así sea dislocada— de esencia y existencia de tal modo que en ella las cosas y, sobre todo, la vida humana en su tristeza y alegría se muestren como lo que son en su singularidad. Con esta convergencia —cuya expresión estamos personalmente lejos de alcanzar— la filosofía mostrará que no carece de genio para manifestar el espíritu de su tiempo y, sin embargo, continuará dejando al hombre desamparado ante las presiones y golpes de la vida y, por lo mismo, bajo la libertad de afrontarlos creando los caminos superadores, así sea efímeramente, de sus recónditos conflictos.

Artesanía

Carlos Oliva Mendoza

> Cuando el artefacto quiere suscitar la ilusión de lo natural, fracasa.
>
> Adorno

Una de las más importantes aserciones de Hegel —quien lleva a su límite la idea de que el arte es esencialmente forma, al establecer, en gran medida a partir de Aristóteles, un sistema de las artes y un modelo de historia y filosofía del arte— es aquella que indica que *la forma espiritual de la autoconciencia de los pueblos comienza con las manifestaciones artísticas que se gestan desde la quietud que alcanza la vida social*.

Esta radical idea tiene un correlato con aquellas ideas que Hegel expresa al final de la *Filosofía del espíritu*. Ahí señala que, en tanto devenir, la *historia* es

> el espíritu enajenado en el tiempo; pero esta enajenación es también la enajenación de ella misma; lo negativo es lo negativo de sí mismo. Este devenir representa un movimiento lento y una sucesión de espíritus, una galería de imágenes cada una de las cuales aparece dotada con la riqueza total del espíritu, razón por la cual desfilan con tanta lentitud, pues el sí mismo tiene que penetrar y digerir toda esta riqueza de su sustancia.[1]

[1] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. Trad. de Wenscelao Roces. México, FCE, 1993, p. 472.

Hegel señala aquí, primariamente, que las imágenes, esa red de iconos que transmiten significados, transcurren con lentitud porque están enraizadas en la quietud de la autoconciencia, esto es, en el modo histórico de las sociedades que se han vuelto autorreferenciales y que, por lo tanto, no pueden desatar ya ninguna transformación que no esté de antemano codificada en la lentitud de la imagen enajenada de sí.

En este sentido, es de radical importancia la aparición del arte en la cultura o, en términos románticos, en el decurso del espíritu. El arte surge de un acto de producción y trabajo que se afinca en la quietud de un proceso reflexivo y, sin embargo, es tal su cercanía con el proceso natural de reproducción y existencia de las cosas, previo a la quietud ilustrada de la razón, que desarrolla un imperativo radical e, incluso, anti-intelectual: alcanzar el sentido a través de la percepción.

Así, la dialéctica del arte es inaugurar un proceso de quietud o triunfo del entendimiento sobre la percepción y, a la vez, denotar el fracaso de este triunfo, al recordar al intérprete de la obra que el sentido primordial se alcanza a través de la percepción. Esta luminosa dialéctica hegeliana le permitirá, desde esta insalvable contradicción, señalar cuáles son los elementos que indican el fin del arte y, a la vez, señalar cuáles son las formas preartísticas que, aplicando una técnica de prognosis,[2] tienden a caducar al entrar en el decurso cultural.

El objeto de este texto será señalar algunos elementos que definen una rápida e *inquieta* forma preartística que es fundamental para comprender el sentido fuera o en resistencia frente al decurso cultural. Esta forma a la que Hegel presta especial atención es la *artesanía*.

1. La vida es un concepto que alcanzan los pueblos e individuos para flotar en medio de la intuición de los fenómenos, en

[2] Si bien es Benjamin el que destaca los elementos de investigación entendida como prognosis o pronóstico a partir de Marx. (Véase W. Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert. Introd. y pról. de Bolívar Echeverría. México, Itaca, 2003.) La idea de investigación como prognosis está desarrollada y fundamentada en el discurso hegeliano y en el trabajo platónico del montaje de los datos de investigación.

la certeza de la desaparición. Kant señala que el sentimiento de lo sublime se produce "por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas".[3] Puede aplicarse esta definición al momento en que se produce el concepto de vida. El espíritu o el desarrollo cultural de una comunidad pasa de la certeza sensible a la percepción y encuentra un momento de negación de estos mundos, el sensible y el perceptivo, en los reinos del entendimiento. Comprende, entonces, que encarna, a través de la historiación, a un ser que puede generar realidades a partir de imprimir en el mundo natural el principio reflexivo del entendimiento. Este momento es descrito por Hegel como el "ser allí inmediato de la razón" que brota del dolor y que no tiene ninguna religión. Un momento donde la autoconciencia se "sabe o se busca en el presente inmediato".[4] Aquí surge, propiamente, el trabajo artesanal. Se trata de una técnica muy poderosa que da frutos de interpretación del mundo pero que al estar ligada a formas productivas naturales, formas sensibles y perceptivas, no produce un vuelco en los significantes. Por el contrario, es razón inmediata, que se busca en el presente y no de forma existencial, sino pragmática; produce útiles antes que obras y se encadena al valor de uso de las cosas. Una de sus características centrales es producir útiles para vivir y darle a la vida, a través de esos útiles, formas más perdurables.

2. Cuando Benjamin señala el sentido irreversible que la fotografía imprime al arte todo, se pregunta por su trayectoria histórica dentro de la modernidad y por su función radical de sublimación. La fotografía

> se vuelve cada vez más diferenciada y más moderna, y el resultado es que ya no puede reproducir una casa de vecindad, un montón de basura, sin sublimarlos. Para no mencionar el

[3] I. Kant, *Crítica del juicio*. Trad. y ed. de Manuel García Morente. Madrid, Espasa Calpe, 2007, p. 176.

[4] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, 1993, p. 395.

> hecho de que, al reproducir un dique o una fábrica de cables, sería incapaz de decir otra cosa que "el mundo es hermoso". En efecto, con su procedimiento perfeccionado a la moda, la "nueva objetividad" ha logrado hacer incluso de la miseria un objeto de disfrute.[5]

Por el contrario, la artesanía carece de esa función de sublimación. Como "las abejas construyen sus celdillas", dice Hegel, es como procede el artesano o la artesana. Realiza un trabajo instintivo, donde el espíritu cultural de un pueblo, a través de un *demon* muy especial y *difuso* en la red social, el trabajador o trabajadora artesanal genera objetos necesarios para la comunidad y, de forma secundaria, vacía los aspectos centrales de la cultura en su obra. Esto se debe a que la historia de la comunidad determinada por su desarrollo técnico no ha hecho las síntesis culturales necesarias para el advenimiento del arte, ni ha pasado la factura subliminal.

> Los cristales de las pirámides y de los obeliscos, simples combinaciones de líneas rectas con superficies planas y proporciones iguales de las partes, en las que queda eliminada la inconmensurabilidad de las curvas, son los trabajos de este artesano de la forma rigurosa.[6]

Más aún, la obra artesanal, siempre conmensurable en su uso, sólo se alcanza porque el espíritu llega a esta cosificación extrañado de sí, "ya muerto", y en consecuencia la artesanía no alcanza lo esencial de la obra de arte: el significado. Definitorio y central en la artesanía no es el significado, sino el uso. En ella, la materia se resiste a la sublimación espiritual de los signos y la interpretación y permanece fiel al valor de uso. Sabemos del significado de una artesanía por una vía radicalmente negativa al acto sublime: la utilidad.

[5] Walter Benjamin, *El autor como productor*. Trad. y present. de Bolívar Echeverría. México, Itaca, 2004, p. 41.

[6] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 405.

3. La existencia de la artesanía es un referente análogo de la existencia de los útiles en el mundo o, mejor dicho, de las cosas en tanto útiles. De ahí su permanencia en el tiempo. El decurso se mide y se conoce, en buena medida, gracias al uso de las cosas, al trabajo que hacemos con los objetos. De ahí, también, la resistencia de los útiles y de las artesanías a ser subsumidas simplemente en mundos rituales y religiosos. El útil —esto lo ejemplifica muy bien el uso alegórico del juguete— profana, desgasta y escapa constantemente de la significación religiosa.

Al respecto, es pertinente la división que acentuara Sánchez Vázquez entre el arte y la magia:

> Lejos de estar en el origen mismo del arte, la magia se entrelaza con él cuando ya ha dejado muy atrás sus balbuceos, cuando el artista prehistórico es ya dueño de una serie de medios expresivos como la figuración, alcanzados a lo largo de milenios y milenios de trabajo humano.[7]

En este sentido es que puede señalarse que el arte, y de forma primaria la artesanía, no son parte del proceso mágico e incantatorio del mundo, sino del trabajo de separación de estos mundos. El punto central es que esta labor de independencia y conciencia que se genera en las sociedades y que se decanta de manera supina en la elaboración de artesanías tiene su anclaje, en primer lugar, en el valor de uso del trabajo artesanal. Por esta razón es que el mismo Sánchez Vázquez no se equivoca al decir a continuación que:

> El arte se pone al servicio de la magia, es decir, se vuelve útil, sólo después de haber desbordado por la vía de la abstracción y la figuración, la significación estrechamente utilitaria de los objetos del trabajo. Únicamente después de recorrer este largo y duro camino podía surgir el realismo exigido por la magia, y ponerse, desde este nivel, al servicio de una concepción mágica del mundo.[8]

[7] Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*. México, Era, 1989, p. 75.

[8] *Idem*.

Pero este juicio no puede ser aplicado al proceso artesanal en el cual, por el contrario, justo el valor de uso impide el pleno desarrollo de la magia y la mística que somete la obra de arte. Mientras que tanto la magia como el arte entran en las formaciones culturales de larga duración, como la religión o los procesos civilizatorios, el proceso artesanal permanece ajeno a tales procesos por estar ligado al uso de la materia. Por esto, el arte, al desarrollarse, vuelve a ser un útil para la magia pero la artesanía, al no dinamizar el proceso de desarrollo interno, no puede ser subsumido por un proceso cultural.

4. Según Hegel, el mundo artesanal termina consumiéndose por odio de sí mismo. Al ser mediados los mundos de la certeza sensible y la percepción por el entendimiento, se genera un panteísmo que es "primeramente el quieto subsistir" de "átomos espirituales" que produce un movimiento hostil contra ellos mismos. A la postre, como en el reino de los animales, la "dispersión en la multiplicidad de las figuras quietas de las plantas se convierte en un movimiento hostil en el que las consume el odio de su ser para sí".[9] Esto podría explicar, por ejemplo, el mal gusto en el que la seriación subsume a la artesanía y la convierte en fayuca, una salida hoy apoteótica que tiene que ver con el comercio informal y negro en el que subsisten millones de habitantes del planeta, que genera inmensos universos de odio y sobrevivencia y que revive el artificio del panteísmo de la artesanía como analogía del caos natural. Pero si eliminamos la excesiva nota romántica del odio, lo cierto es que el destino de toda artesanía es su destrucción relativamente inmediata. Su función y uso implica su desgaste y sustitución. De ahí que el mundo artesanal, sin perder su característica fundamental de uso, oscile entre la banalización de los objetos y la sublimación radical que llega, por momentos, a empatarse con la obra de arte. En este péndulo oscila el valor de uso de la artesanía, y justo por este extremismo es que la destrucción puede darse de manera muy violenta y rápida. La hostilidad es la propia que

[9] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 404.

genera toda materia frente a otra materia que se resiste a perder su forma. El odio en cambio es tan sólo una equívoca descripción hegeliana de carácter moral, que apunta a ligar la obra de arte con el carácter cívico de la ilustración y a mantener la idea de la artesanía ligada a la comunidad premoderna.

5. Definitorio de la artesanía es que su significado se genera en su uso; ahora, este valor de uso se acentúa como acto de resistencia en una sociedad que ha destacado, de manera fundacional y fundamental, los valores que no necesariamente tienen que ver con el uso de las cosas. En este contexto, la obra de arte pasa a un proceso metarreligioso, el proceso de su conversión ontológica en mercancía, el proceso de fechitización. Esta nueva deriva del arte, aparentemente absoluta, donde la fechitización de la obra de arte pretende eliminar:

> el momento "performativo" —de invasión disruptiva en el automatismo cotidiano— del que ella [la obra de arte] proviene y que se reactualiza con ella; que busca anular aquel acto en que, quien la disfruta, al disfrutarla como ella lo exige, la "completa", es uno de los fenómenos característicos que se dan en torno a la obra de arte programada en la modernidad capitalista.[10]

Por esta razón, observamos en la historia del arte, en la historia de su crisis, los intentos por incorporar elementos artesanales en la constitución de la obra de arte. El encadenamiento de la artesanía a su valor de uso (recordemos todo la teoría platónica referida al arte como útil, especialmente en el *Hipias mayor*), produce uno de los elementos más fascinantes del trabajo artesanal: su carácter potencialmente profano. La artesanía profana incluso lo que no existe aún, el mundo que vendrá, la institución histórica y religiosa en que se asienta plenamente la obra de arte. La artesanía es subsumida, trágicamente, por el arte, en un in-

[10] Bolívar Echeverría, "De la academia a la bohemia y más allá", en *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*. Núm. 19, junio de 2009. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, p. 57.

tento desesperado por aislar a la obra de arte de la reproducción frenética y violenta de la modernidad capitalista.

6. El extraño comportamiento del arte en el capitalismo puede entenderse a partir de la historia que hace Hegel del arte. En este contexto, el arte surge del proceso artesanal y termina al fusionarse con el cristianismo. En medio de ambos procesos se encuentra el arte absoluto, ejemplificado por el clasicismo griego, antes:

> el trabajo instintivo, que, sumergido en la existencia, trabaja partiendo de ella y penetrando en ella, que no tiene su sustancia en la libre eticidad y que, por tanto, no tiene tampoco la libre actividad espiritual para el sí mismo que trabaja. Más tarde, el espíritu va más allá del arte para alcanzar su más alta presentación; la de ser no solamente la *sustancia* nacida del *sí* mismo, sino también, en su presentación como objeto ser *este sí mismo*; no sólo de alumbrarse desde su concepto, sino tener su concepto mismo como figura, de tal modo que el concepto y la obra de arte creada se saben mutuamente como uno y lo mismo.[11]

Sin embargo, es Marx quien, al no concentrarse en la historia eidética de los procesos de génesis y conclusión del espíritu, aporta una posibilidad más radical de observar el desarrollo del arte. A partir de su importante división entre subsunción formal y subsunción real, el arte puede comprenderse, más allá de su desaparición como paradigma total de las sociedades, como un acto de creación y producción que inserta procesos formales en el mundo real de las sociedades capitalistas. Marx señala que en los procesos productivos la

> subsunción es formal en la medida en que el trabajador individual, en lugar de trabajar como propietario independiente de mercancías, comienza a trabajar como capacidad de trabajo perteneciente al capitalista, deja de trabajar para sí mismo y lo hace para el capitalista, y queda por lo tanto sometido

[11] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 409.

> al mando y a la vigilancia de éste; en la medida en que, en lugar de que sus medios de trabajo se presenten como medios para la realización de su trabajo, es más bien su trabajo el que se presenta como medio para la valorización de los medios de trabajo —es decir, para su absorción de trabajo—. Esta diferencia es formal en la medida en que puede existir sin que sean transformados en lo más mínimo ni el modo de producción ni las condiciones sociales en las que tiene lugar la producción.[12]

Como puede observarse, el artesano o la artesana guardan muchos rasgos del trabajador individual o incluso del trabajo familiar. La artesanía, en la medida en que progresa, formaliza su trato con el capitalista y, posteriormente, desaparece al transformar radicalmente sus técnicas, modos de producción y su entorno. En términos de Hegel, esto pasa espiritualmente cuando el artesano deviene un artista al servicio de la significación y después decae, por completo, al entrar en la simbología moderna y mercantil del cristianismo. Ambas hipótesis parecen retener un principio de verdad: tanto el arte ha desaparecido como rector de las sociedades modernas, como ha conservado formas de aparición del pasado, que deben acoplarse a la subsunción real de la cooperación capitalista o del mito moderno donde, como señala Hegel, se abandona la noche "en que la sustancia es traicionada y se ha convertido en sujeto". No obstante, en cualquiera de las dos lecturas, la propuesta eidética de Hegel o la idea materialista del Marx, la artesanía permanece como lo más ajeno al proceso del capital, como lo más accidental en el proceso de divinización de lo humano, en última instancia, como lo más despreciado.

7. Existe una permanente desvalorización del estudio de las obras artesanales. Como lo señala Adorno, el mismo arte tiene como función central derruir su génesis:

[12] Karl Marx, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863)*. Selec. y trad. de Bolívar Echeverría. México, Itaca, 2005, p. 26.

> La confusión de la obra de arte con su génesis, como si el devenir fuera la clave general de lo devenido, es la causa esencial de esa lejanía del arte que tienen las ciencias que de él se ocupan: las obras de arte siguen su ley formal deshaciendo su génesis.[13]

Respecto a la artesanía, debe desmantelarse, esencialmente, su valor de uso, sólo así se consolida la obra de arte. Sánchez Vázquez ve esto en la separación entre obra y útil y alcanza así una postura muy diversa a la teoría benjaminiana del arte, que en cierto sentido pugnaba por una revalorización política y utilitaria de la obra de arte, por una revalorización de la obra artesanal. En la obra de arte, dice Sánchez Vázquez:

> el predominio de la utilidad material niega la esencia misma de la obra de arte, ya que a diferencia de la mercancía simple no tiene como fin primordial satisfacer determinada necesidad del hombre, sino su necesidad general de expresión y afirmación en el mundo objetivo.[14]

En un sentido absolutamente hegeliano: "sólo cierta autonomía respecto de lo utilitario hace posible alcanzar el nivel estético que permite, a su vez, ese entrelazamiento peculiar de lo estético y lo útil característico del arte mágico".[15]

El problema que comete Sánchez Vázquez es no valorar el sentido alegórico, anclado en el valor de uso, que produce la artesanía. Esta obra, finalmente, es una pieza sometida al sentido del uso y, por lo tanto, resistente al valor de cambio que introduce el arte en su constitución como objeto.

8. Mientras más radical sea el acontecimiento de la artesanía en el contexto religioso, más radical será su exilio. La artesanía es expulsada constantemente del mundo religioso por deconstruir permanentemente los significados del culto. Como señala Hegel:

[13] T. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 236.
[14] Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 87.
[15] *Ibid.*, p. 75.

> la profundidad del espíritu cierto de sí mismo que no permite al principio singular aislarse y convertirse en sí mismo en totalidad, sino que, reuniendo y manteniendo aglutinados en sí todos estos momentos, progresa en toda esta riqueza de su espíritu real, y todos sus momentos particulares toman y reciben en sí, conjuntamente, la igual determinabilidad del todo.[16]

El principio singular del trabajo artesanal, su principio pragmático, no puede ya aislarse en el decurso cultural moderno; peor aún, tiende a borrar su significado de útil al recibir un principio de determinación a partir de la conjunción que hace la máquina espiritual del todo. De ahí que la amenaza de la artesanía siempre sea la serie de figuras del espíritu; seriación que impide la reducción al valor de uso que define toda artesanía. No obstante, la artesanía tiene una determinabilidad histórica allende la configuración del gran relato de sentido: su función es recordar la caducidad de las cosas frente a la instauración de la potencia cultural del relato religioso. Dicha resistencia siempre será incomprensible para el puro entendimiento que contempla las obras:

> El artesano unifica, por tanto, ambas cosas en la mezcla de la figura natural y de la figura autoconsciente, y estas esencias ambiguas y enigmáticas ante sí mismas, lo consciente pugnando con lo no consciente, lo exterior simple con lo multiforme exterior, la oscuridad del pensamiento emparejándose con la claridad de la exteriorización, irrumpen en el lenguaje de una sabiduría profunda y de difícil comprensión.[17]

[16] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 399.
[17] *Ibid.*, p. 407.

Hegel después de las estéticas y poéticas contemporáneas

Hegel: ¿muerte del arte o muerte de la filosofía?

Jorge Juanes

> Hoy el arte invita a la contemplación reflexiva [...] El arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser objeto de pensamiento.
>
> Hegel

La idea del arte

Lecciones sobre la estética es una obra armada a partir de algunos cuadernos y anotaciones de Hegel (la mayoría hoy desaparecidos), y de los apuntes de los alumnos de sus cursos en vivo (1820, 1823, 1826 y 1828-1829). La versión más autorizada es, a la fecha, la segunda edición preparada por Heinrich Gustav Hotho (1842), quien, por cierto, no tuvo empacho en añadir textos de su propia cosecha. De este trabajo parten algunas variantes, como la de Lasson, que distingue los textos de Hegel de los de Hotho, o la de Friedrich Bassenge, que pone subtítulos, corrige ortografía, aclara aspectos oscuros y establece un orden que cabe agradecer. Por fortuna, contamos con una edición en español que hace justicia al esfuerzo de Bassenge.[1] A últimas fechas fueron editados los apuntes de los cursos de 1826, tomados por Freidrich Carl Hermann Victor von Kehler. Un hito en lengua alemana que, según los editores,[2] resulta más fiable que la de

[1] *Lecciones sobre la estética*. Trad. de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid Akal, 1989.

[2] *Filosofía del arte o estética*. Vers. en español de Domingo Hernández Sánchez. Madrid, Abada Editores, 2006. Se incluye el texto en alemán.

Hotho, pues von Kehler se cuida de no agregar nada a lo dicho por Hegel.

Quizá por las circunstancias mencionadas, *Lecciones sobre la estética* contiene pasajes luminosos y otros confusos. Sobra advertir que la complejidad analítica del texto da lugar a interpretaciones encontradas. Quisiera comentar que el propio Hegel no tenía claridad respecto al título; quizás hubiera considerado más idóneo *Filosofía del arte (de la historia de arte)* (*Concepción científico-filosófica del arte*), o incluso *Filosofía del arte bello*. La palabra *estética* proviene del griego *Aisthetikós*, que alude a lo que procede de la sensación y es perceptible por medio de los sentidos; o sea, un hacer que implica la experiencia prediscursiva del cuerpo. Pero la estética moderna (Baumgarten) enmienda la plana y le resta al arte su parte irracional y abismal, en nombre de lo bello identificado con la depuración *eidética* de los sentidos, lo que se explica si tomamos en cuenta que dicha estética responde a los dictados de la moderna metafísica logocéntrica o, lo que es lo mismo, a deducciones filosóficas guiadas por el encumbramiento del principio de razón, principio que alcanza su cima en la filosofía hegeliana del espíritu, tribunal inapelable de las cosas del cielo y de la tierra. En consecuencia, puede decirse que el señalado título, *Lecciones sobre la estética*, no es del todo inexacto.

Más allá del problema del nombre de las notas, lo que quisiera poner aquí a debate son las hipótesis de Hegel sobre el arte, sin duda un hueso duro de roer. Vayamos al grano: *Lecciones sobre la estética* consta de tres apartados sustantivos: Introducción. A.- La idea de lo bello artístico o el ideal. B.- Desarrollo del ideal en las formas particulares de lo bello artístico. C.- El sistema de las artes singulares.

Comencemos por el examen de la idea de lo bello artístico. El apartado correspondiente nos ofrece una pista clave para comprender la visión hegeliana del arte: "El arte es la aparición sensible de la Idea". Hay intérpretes que dudan de tal definición pues, a su entender, no concuerda con el sentido general de las comentadas lecciones. El reproche principal se sostiene en el hecho de que Hegel demuestra con sumo rigor que la obra de arte no responde en esencia a actos translúcidos o a ideas

previas que, en un momento posterior, quedan encarnadas en una forma sensible ya que, para nuestro filósofo, el arte sería, en rigor, el resultado de intuiciones inciertas que impiden la transparencia conceptual. Dicho de otra manera: si para Hegel el arte implica a la vez la "conciencia de lo que se hace", y la manifestación de determinada alteridad incontrolable, difícilmente puede achacársele la afirmación de que el arte encarna ideas resueltas de antemano.

Ahora bien, concordando en que Hegel concibe el arte como algo abierto, impreciso y ambiguo, no me parece que aludir a la iluminación de la Idea traicione sus propósitos. Expliquémonos. Sabemos ya que el arte, a diferencia de la filosofía, tiene por característica inalienable la de manifestarse mediante formas sensibles ("apariencia sensible"). Peculiaridad concreto-sensible que advierte de la imposibilidad de reducir el arte a *concepto*. Todavía más: comprender el arte exige seguir paso a paso sus sucesivas encarnaciones, vale decir, sus múltiples formas de objetivación histórico-concretas. Hegel nos invita, en suma, a pensar el arte tomando siempre en cuenta el despliegue de sus "apariencias sensibles". Pero ello no significa, y aquí reside el núcleo del asunto, que el arte encuentre una plena inteligibilidad en el mero plano aparencial; de allí la necesidad del auxilio eidético.

Que las obras conformadas sean la realidad insoslayable del arte no significa que contengan en sí *su Verdad*. Todo parece un juego, pero dista de serlo. Lo que Hegel quiere dejar en claro es que descubrir la Verdad del arte es tarea de la filosofía, o mejor, de la filosofía moderna según su entender (idealismo). Una filosofía que considera al espíritu "infinito y libre", autónomo e independiente, el baluarte del pensamiento radical: la voluntad que se piensa y se quiere a sí misma, la proyección de fines temporales autodeterminados. Un figura cumbre del pensamiento mediante la que el espíritu se sabe y se reconoce plenamente por sí y para sí, de modo incondicionado. Autorreconocimiento que *va dándose* en el incesante deseo del espíritu por "llegar-a-sí-mismo", génesis que establece —a juicio de Hegel— el marco para comprender las posibilidades y los límites de toda actividad humana, incluido el arte. Lo que nos indica que hubo que esperar la época en la que la filosofía alcanza su

plena madurez, la modernidad, para saber, a ciencia cierta, el lugar que ocupa el arte en el despliegue histórico de la humanidad. “El espíritu se sabe, no antes, ni en ninguna otra parte, sino después de concluido el esfuerzo de sobreponerse a sus formas imperfectas [...] El espíritu debe llevar a cabo la organización de su imperio”.

Según entendemos, Hegel nos convoca a reconocer que el espíritu autoconsciente no es algo dado en el origen de los tiempos, sino el resultado de una larga, compleja y equívoca aventura, llena de desvíos, fallas, confusiones y falsos caminos. Gesta épica, expuesta de modo magistral en la *Fenomenología del espíritu*: libro que despeja el tránsito hacia el saber absoluto (del “camino de la desesperación al camino de la reconciliación”). Saber de saberes sacado a la luz en estado puro en la *Ciencia de la lógica*. Tras las fértiles elucidaciones de ambas obras, contamos con el tribunal ante el que —a fin de cuentas— el arte tiene que comparecer: “La libertad e infinitud del espíritu” o Idea. Si “La Idea tal y como es para el pensamiento” no hubiera sido descubierta, el arte estaría condenado a no comprender su ser propio. De esta manera, ya pertrechado de la idea descosificada y para sí, Hegel emprende la tarea de exponer la trayectoria histórica del arte y, a partir de ahí, establecer sus posibilidades actuales en función de los requisitos del espíritu liberado de dependencias exteriores.

Creo que podemos explicarnos ya que reconocer la carga de opacidad del arte no implica que escape a la comprensión del espíritu dueño de sí. Pero antes de precisar los términos de ello, quiero agregar que en Hegel la primacía del espíritu respecto a cualquier ente queda corroborada a lo largo de todos sus libros. De allí el rebajamiento que en su obra sufre la naturaleza: “La naturaleza en sí”, identificada con “el ser fuera de sí del espíritu” o “Idea en su ser otro”, no tiene cabida en la aventura de la libertad y del querer. Digamos que “el reino de lo exterior”, la naturaleza, supera su estado en bruto sólo cuando es depurada y alumbrada por el espíritu. Por lo demás, la naturaleza o espíritu-fuera de-sí es ajena al territorio del arte: “Pues la belleza artística es la belleza nacida y renacida del espíritu”. Sabido es que a Hegel le produce náusea el arte dedicado a imitar la naturaleza

y, en general, el arte imitativo ayuno de creación. Hegel no cree, entonces, tal y como fue propuesto por Hölderlin y los románticos (o por Heidegger, mediante la acogida de la *Tierra*, según lo expone en el *Origen de la obra de arte*), que el lugar último del arte reside en un fundamento previo al pensar, la *physis*. Para los autores señalados, Hegel sería víctima del logocentrismo que aqueja a la modernidad. Hecho que sólo puede ser combatido por un ajuste de cuentas con toda hipostasis conceptual, tal y como queda de manifiesto en la remisión de lo poético-pensante al *ser como tal*, lugar de residencia del arte primordial.

El lugar del arte en el sistema hegeliano

La filosofía del espíritu en el conjunto del sistema de Hegel responde a una jerarquía explícita (*Enciclopedia de las ciencias filosóficas*): *espíritu subjetivo*, *espíritu objetivo*, *espíritu absoluto*. Puesto que el *espíritu subjetivo* (objeto de la antropología y de la psicología) tiene poca relevancia en lo que nos ocupa, avanzo de inmediato al peldaño siguiente. Con el término *espíritu objetivo*, Hegel se refiere al mundo de las instituciones, las costumbres y las relaciones económicas, tecnoproductivas y estatal-políticas; el derecho, la moral… Un dominio donde lo constituido prima sobre lo constituyente, lo inerte sobre lo revivificante; territorio de lo objetivo, lo dado y establecido, que constriñe y cosifica al espíritu libre dando lugar a relaciones humanas meramente instrumentales o utilitarias. Hegel crítica, así, puntualmente la reificación que apresa a la modernidad y propicia actos humanos restringidos, exteriores, economicistas. “El individuo, tal y como se manifiesta en este mundo de lo cotidiano y de la prosa no es activo desde su propia totalidad, y no se entiende desde sí mismo, sino en otros”.

Aunque el dominio de lo prosaico, “de la realidad efectiva finita”, no satisface del todo las expectativas del espíritu, es algo que está ahí y tiene que ser tomado en cuenta, pues cristaliza el hecho de que el hombre es el demiurgo de su propia historia (la naturaleza y el mundo animal carecen de historia), lo cual significa que si bien el arte se da en determinada forma histó-

rica del *espíritu objetivo*, lo rebasa con creces, puesto que dicho ámbito le es impropio. Impropiedad que nos conduce a situar el arte en el plano superior del *espíritu absoluto*, en donde éste ejerce sin cortapisas su autonomía y su libertad constitutivas. Hemos arribado así al territorio de lo absoluto, que abarca el arte, la religión y la filosofía, o sea, aquellas actividades en que el espíritu domina a sus anchas: "La voluntad libre que quiere la libre voluntad", emancipada ya del lastre de lo particular y accidental. A mayor poder del espíritu, menor poder de la alteridad. De allí que las obras humanas en que el espíritu se despliega a sus anchas, destaquen entre aquellas en que se encuentra mediatizado.

De la carga espiritual interiorizada depende, por ende, el lugar que ocupen el arte, la religión y la filosofía. Debido a que el arte es una forma insuficiente de manifestación espiritual (el lastre de lo sensible pesa demasiado), le corresponde el último furgón. Por ende, lo sensible juega las veces de cómplice y de límite del espíritu; límite que lo condena, en la estética hegeliana, a ser considerado "asunto del pasado", y autoriza a hablar del "carácter pretérito del arte". Sentencia fijada de un modo contundente en las siguientes palabras de las *Lecciones*…

> El arte no suministra ya, a nuestras necesidades habituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlas, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. El arte mismo, tal y como es en nuestro días, está destinado a ser un objeto de pensamiento.

Como lo expuesto hasta aquí no basta para comprender a fondo el alcance de la señalada sentencia, ni tampoco para rebatirla, examinemos el eslabón que nos falta: analizar las formas de manifestación del arte a lo largo de la historia.[3]

[3] Para más información respecto a lo que aquí será expuesto de la estética de Hegel, véase Jorge Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética*. México, Itaca, 2003.

Arte simbólico, clásico y romántico

Hegel identifica el arte simbólico con obras surgidas en el mundo pregriego u oriental (1. Religión de los Parsi. 2. Brahamanismo hindú. 3. Religión y arte egipcios), deudoras de religiones naturales que muestran, de modo patente, el estado de postración de los hombres ante entidades no propiamente espirituales. “El contenido muestra [...] en efecto, que el arte no ha alcanzado aún la forma infinita, que no sabe y no es todavía consciente como espíritu libre”. Un arte en que los pueblos se encuentran sometidos a fuerzas extrañas, misteriosas, inhumanas, terroríficas; de allí que vivan presas de presagios apocalípticos que los llevan a deificar e idolatrar fuerzas no humanas mediante símbolos de conjuro. Porque el símbolo es eso: una forma de expresar el misterio de lo sublime, o dicho de otra manera, muestra el contraste entre el poder de descomunales fuerzas desconocidas y la finitud humana. Mediante el símbolo, el hombre presiente que en la naturaleza subyace “una potencia escondida que se revela”. Pero ello es apenas intuido y, lo que es peor, lo absoluto queda identificado con la naturaleza y no, como debiera, con el espíritu.

Equívoco que vela al hombre el auténtico ámbito de la libertad: “Ya que el hombre no se reconoce como espíritu”. Habría otra falla del arte simbólico (indio, persa, egipcio): la inadecuación perceptible entre Idea y forma sensible; de allí que dicho arte se manifieste mediante alegorías, metáforas y fábulas; vemos híbridos humano-animales, monstruos, personajes con infinidad de brazos, excesos ornamentales; divinizaciones de la luz, el agua, el león o el águila. Esto y más pero, en cualquier caso, la interpretación de lo visible y presente rebasa el marco de las formas dadas y nos obliga a remontarnos a exégesis discursivas. Aun aceptando que en el arte simbólico por excelencia —la arquitectura de la pirámide como modelo insuperable, sobre todo en manos de los egipcios—, lo visible apunte a algo superior —la inmortalidad del alma que supera a la muerte—, incluso ahí se vela la infinitud espiritual. Prevalece en ello, además, la ausencia de una escala artística humana, lo cual explica la proliferación de “obras irregulares, sin armonía y de extraño aspecto”.

Sea lo que fuere, la herencia del "primer pueblo artístico", los egipcios, será superada por los griegos: el arte clásico es paradigmático y culmen de la adecuación entre Idea y forma sensible, ya que goza de la virtud de no situar el ser del hombre fuera de él, con lo que pone fin a la postración ante fuerzas ajenas (en la *Fenomenología del espíritu,* Hegel identificaba el arte griego con la religión; ahora habla del arte como tal). Los mitos griegos expresan la derrota de las fuerzas naturales en estado bruto; un buen ejemplo es la aniquilación de los titanes a manos de los dioses olímpicos. En la religión griega (mitología), el hombre se autodiviniza, y conforme dicha cultura avanza, lo que parecía superior al hombre se revela como atributo propio. Triunfo de lo humano manifiesto en la representación sensible-escultórica de la figura humana, idealizada mediante proporciones equilibradas con base en la medida de la cabeza, residencia del espíritu. La medida del hombre es *la medida*; no tanto del hombre mortal, vulnerable, precario, sino del Hombre con mayúscula, bello e inmortal, que celebra su esplendor en las esculturas de Apolo, aunque sin desprenderse aún del lastre de un elemento natural, pétreo.

Hegel tiene siempre presente, que la unidad totalizadora manifiesta en las obras del arte griego corresponde a la unidad de la polis ("buscaban su propia libertad en el triunfo del interés general"). Unidad bello-formal, plena y equilibrada que, si bien encarna las expectativas artísticas del espíritu de un pueblo, no cumple plenamente con los requisitos de la Idea como tal. El hombre todavía no se reconoce como subjetividad infinita, como ser autónomo y constituyente capaz de vencer cualquier resistencia que impida la hegemonía del espíritu. Falta colmada, mal que bien, por el arte romántico cuyo comienzo Hegel sitúa a finales de la Edad Media (últimas dos décadas del siglo XIII y principios del XIV), y cuya vigencia se prolonga hasta el siglo XIX.

Si el arte simbólico cristaliza en pueblos diversos y el clásico remite a un momento único y a una cultura excepcional, la griega, el arte romántico —en el que se asiste a la liberación progresiva de la Idea—, se forja a la par de la constitución histórica de Occidente, con Europa como referencia privilegiada.

El avance de la autoconciencia del Espíritu tiene un punto de partida: la figura de Cristo y el surgimiento y el despliegue del cristianismo. La iluminación de la religión del espíritu otorga al arte la certeza de que el hombre es el ser espiritual por excelencia y debe considerarse como tal. Visto así, el hombre ya no se concibe a sí mismo en formas pétreas —como en el arte griego—, sino como espíritu encarnado inspirado en Cristo: Dios a imagen y semejanza del hombre, que ha nacido, vivido, sufrido y padecido la muerte al igual que cualquier mortal. La diferencia es que Cristo renace, con lo que supera la muerte y se revela a los ojos de los fieles como dios inmortal que padece la experiencia de un mortal. Un dios que al ser a la vez cuerpo y espíritu, muestra con su presencia que lo infinito reside en lo finito, tanto en la piedra como en la planta y el animal, y, de modo superlativo, en el hombre.

Al saberse portadores del espíritu en sus más altas posibilidades, los hombres actúan en consecuencia elevándolo al plano de lo absoluto e incondicionado. Por lo tanto, el hombre dista de gozar de plena libertad cuando sus proyectos se encuentran mediatizados por lo sensible, cual es el caso del arte. La filosofía, en cambio, colmará con creces su deseo de ser autónomo y libre. Pero vayamos por partes. La primera fase del arte romántico encuentra en la pasión de Cristo su contenido sustantivo. Debido a la expresión del sufrimiento, el sacrificio y la muerte padecidos por el Señor, el arte pierde la serenidad y el equilibrio clásicos, hasta el grado de que lo bello deja de ser un ideal paradigmático. A partir del Renacimiento, asistimos a la creación de formas artísticas cuyos protagonistas son individuos singulares: sus pasiones, sentimientos y tonos anímicos (alegrías, dolores, esperanzas); la necesidad de salir del anonimato medieval y de autoexpresarse pasan a primer plano. Se crea un arte personal en el que las prerrogativas del libre arbitrio del espíritu campen a sus anchas, y en el que la presencia de la realidad circundante gana terreno. Poniendo en juego una furia creativa irreprimible, los artistas posmedievales rompen cánones: manifiestan su diferencia mediante formas artísticas inequívocamente personales.

La expresión de estados de ánimo e ideas propias requiere de formas de arte que sirvan a tal fin; de allí la relevancia creciente

de la pintura, la música y la poesía. Trabajar con materiales culturizados o humanizados, que llevan en sí la huella del espíritu, permite que la expresión de lo íntimo y espiritual no encuentre la resistencia insuperable de los materiales en bruto de que se valen la arquitectura y la escultura —al menos hasta antes de la segunda mitad del siglo XIX. Cuanto más espiritual es el material en que el espíritu debe encarnar, mejor que mejor, pues mayores son sus posibilidades de objetivarse en formas sensibles. En este tenor, el que la pintura dependa de lo sensorial-espacial la convierte en un arte de vuelos espirituales acotados. No es el caso de la música que, libre de la espacialidad, se manifiesta en la dimensión desmaterializada del tiempo y permite la temporalización del espíritu: no el ente establecido, sino el *estar siendo* de modo incesante. Ni qué decir la poesía que se vale de un material netamente espiritual, la palabra, que permite al espíritu comulgar consigo mismo.

Tras exponer las formas del arte, Hegel concluye que ni siquiera la poesía alcanza a acoger la Idea incondicionada. Lo que el arte muestra por doquier es, en rigor, que la subjetividad liberada y deseosa de expresarse desborda la forma artística, perdiéndose en ello la adecuación entre contenido (espíritu) y forma sensible. Pero no se trata sólo de que al perderse el equilibrio de lo bello en aras de la desmesura y de la fealdad, el modo del arte haya dejado de ser adecuado a la expansión del reino del espíritu, sino asimismo, de que al quedar reducido a mero vehículo expresivo de individuos singulares, lo lleva a perder la perspectiva de construir una unidad social comprensiva totalizada por un ideal universal y compartido: la comunidad del espíritu; hecho que avisa de la necesidad de superar el arte en la filosofía. No es que Hegel desconozca que se sigue haciendo arte: su diversificación y despliegue saltan a la vista; lo que rechaza es que ya no prevalezca el carácter comprensivo y unificante (podíamos decir político) que llegó a tener en el periodo clásico.

La filosofía y el "después del arte"

En el entendido de que el arte es insuficiente para acoger al espíritu y pierde de vista la misión de unificar lo disperso ("Porque el arte no es el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses"), se llega a un punto en que el espíritu requiere "satisfacerse sólo en lo interno propio suyo", lo que equivale a reconocer la necesidad y la hegemonía del pensamiento filosófico o abstracto-conceptual. Todo puede y debe pensarse desde dicha atalaya, incluso el arte: "El arte mismo, tal y como es en nuestro días, está destinado a ser un objeto de pensamiento". Tras integrar de modo indisoluble "las ideas de lo bello y lo verdadero", la filosofía declara solemnemente que, en cuanto a las necesidades del espíritu, "el tiempo del arte ha terminado". E insiste: "Considerado en su destinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros [...] asunto del pasado". En suma, Hegel proclama el "carácter pretérito del arte". Antes de discutir las tesis del maestro, queda preguntar a qué llama Hegel filosofía. Sabemos ya dos cosas: representa la cumbre del *espíritu absoluto* y, por ello mismo, la posibilidad de integrar las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza conforme a fines libres y autoconscientes.

Sólo el saber filosófico constituyente-totalizador otorga destino y sentido a todo lo que es, amén de poner cada cosa en su sitio (la religión también permanece arrinconada, pues aun reconociendo que encarna lo absoluto y supera toda fragmentación, queda atenida al marco de la fe y la veneración, lo que la lleva a perder de vista la traslucidez reflexiva de la Idea, exigida por los nuevos tiempos). La filosofía valora y jerarquiza vivencias, prácticas, pensamientos. Tiene, además, un cometido que cumplir de manera indeclinable: *propiciar el paso de una forma de sociedad en donde la naturaleza domina al hombre, a otra en que el hombre (espíritu) domina a la naturaleza*. La realización de la filosofía coincide, así, con el triunfo final —a escala planetaria— del espíritu sobre la naturaleza. Para que ello ocurra, los individuos tienen que dejar de ser entes aislados y lograr formar parte de la subjetividad transindividual (Hombre Universal) inscrita en la filosofía absoluta. Cuando esto suceda a escala mundial,

nos encontraremos con que la historia que hasta ahora se había hecho a ciegas, en adelante será sabida y constituida por anticipado desde la autonomía y la libertad humanas.

Cerrando argumentos, Hegel pretende integrar en una misma unidad comprensiva la libertad de los individuos singulares y el saber totalizador: "Fundamento y punto de partida del obrar de todos". La pregunta está en el aire: ¿es posible sostener la vigencia y prioridad de un saber totalizador-constituyente que contiene *la Verdad* del todo y eleva los actos singulares a un plano universal, y —al mismo tiempo—, que ello no anula la diferencia irreductible e insuperable de los individuos concretos? Mi respuesta es que tal propuesta resulta inviable. Habría que ver en principio si, como lo piensa Hegel, la (su) filosofía totalizadora representa "nuestras necesidades e intereses". Por lo que a mí toca, creo que mantener un saber totalizador es, en plena modernidad, un anacronismo premoderno deudor de sabidurías míticas y religiosas adecuadas a la idea de comunidad integral, pero no a la de sociedad de ciudadanos libres. Hegel padece la soberbia del saber omnisciente. Soberbia peligrosa. Piénsese que postular un sujeto espiritual y universal nos convierte en meros representantes de abstracciones escatológico-teleológicas que despojan a nuestras vidas de incidencias vivenciales, convirtiéndonos en meros entes homogéneos e intercambiables.

Hace falta, como señala Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, dar un mordisco capaz de arrancarle la cabeza al saber totalizador, y de inmediato echar a reír porque ya no hay Dios ni saber omnisciente ni sujeto transindividual ni valores supremos. Queda lo que queda: la experiencia de existir sin guías trascendentes, de ver el mundo como donación excesiva e inagotable, de exponerse a lo imprevisible e inesperado, de entregarse sin paliativos al instante que transcurre. Eso es, en parte, lo que el arte defiende: una experiencia situada en el ámbito concreto de la vivencia intempestiva y en curso; con plena conciencia de que no hay, ni puede haberlo, un saber que contenga la Verdad de lo que es. Y no sólo rechaza la reducción de la vida a determinado saber; postula que nadie sabe a ciencia cierta —ni podrá saberlo nunca— quién es.

El arte no busca sus motivaciones en las filosofías o las estéticas canónicas sino en la intimidad del mortal, en la soledad y en el ruido de la calle, en la fiesta y en el dolor. Baudelaire, un poeta que pertenece al "después del arte", define la modernidad como un tiempo que acoge "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente" trazado por la existencia finita en su devenir mundano. Los acontecimientos existenciales son eso: experiencias abiertas que nadie puede vivir por otro, y no momentos que sólo sirven para verificar el cumplimiento de un supuesto tiempo largo, escatológico, fundado de antemano en ciertas lucubraciones filosóficas. Si algo hay para el arte, son posibilidades concretas y no seguridades metafísicas. Lo suyo es la precariedad existencial, la vida realizada instante por instante, las experiencias personales y heterogéneas, fragmentarias y plurales. Digámoslo de una vez: el arte moderno surge en contra de cualquier proyecto social empeñado en el dominio tecnocientífico de la tierra, y el sometimiento de los hombres a poderes y saberes unívocos. Surge así contra la devastación del mundo y contra la muerte programada en nombre de supuestos ideales superiores. Escuchemos de nuevo a Baudelaire: "Una época que impone el traje negro [...] Que sufre y que lleva sobre sí el símbolo perpetuo del duelo. Un inmenso desfile de sepultureros [...] Todos celebran el entierro".

Reconozco que Hegel es un rey del pensamiento capaz de penetrar en los abismos del ser, y empeñado en contribuir en la lucha contra las opresiones circundantes; no obstante, la necesidad de contar con un sistema totalizador termina por asfixiar sus intuiciones profundas y, no pocas veces, emancipadoras. Creo, en efecto, que lo mejor de sus *Lecciones sobre estética* se encuentra en aquellos pasajes donde el pensamiento transita por laberintos y no por calzadas reales. Aunque, insisto, no le saca al arte el jugo que debiera, y menos aún al arte de su tiempo. Un abanico de pensamientos y obras que se despliega a contracorriente del mundo oficial y pone en crisis, incluso, la creencia de que Occidente es el mejor de los mundos posibles. Para la mayoría de los artistas que cuentan, la Europa económico-política sólo produce rutina y aburrimiento. Repárese en que si algo les atrae es aquello que se sale de la matriz grecorromano-renacentista

o de los paradigmas de lo bello. No es de extrañar, así, el desafío de Delacroix cuando dice que "lo único que puede salvar a Europa es la invasión de Atila". En su momento, Rimbaud dicta sentencia: "La auténtica vida está ausente [...] La raza inferior lo ha cubierto todo [...] ¡El hombre ha concluido! [...] Abandono Europa". Un abandono precedido de lo que puede considerarse como manifiesto de los artistas disidentes:

> *Te digo que hay que ser vidente*, hacerse *vidente*. El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, apura en él todos los venenos y se queda con su quintaesencia [...] Que reviente en su salto por las cosas inauditas e innominables.

Los hubo que eligieron el nomadismo, aventurándose en las rutas inciertas de Asia, América y de África; los hubo que inventaron mundos extravagantes sin salir de su estudio, y aquellos que exaltaron la belleza maldita y el exotismo, la decadencia, lo mórbido. El suicidio y la autodestrucción no faltaron a la cita de los artistas malditos. Ni tampoco el sueño, la imaginación, lo prodigioso. A los más contemplativos les bastó con registrar los reflejos del agua, las vibraciones atmosféricas o el misterio de la luz. Una pincelada fugitiva en una tela, en otra un contorno evanescente. Visiones fragmentarias en todos los casos, situadas por debajo del tiempo lineal y escatológico construido por los maestros de la verdad. Experiencias protagonizadas por individuos solitarios, frágiles, rotos, serenos o desesperados. Experiencias polivalentes que manchan el saber abstracto y monotemático. Modos de afirmar la vida en curso e insoportables para el pensamiento impoluto, que de ninguna manera pueden ser calificados de "asunto del pasado".

Si como bien lo señala Hegel, las grandes obras de arte en que se exploran "las verdades más altas del espíritu" son una muestra excepcional del grado de profundidad alcanzado por los hombres cuando logran liberarse de tareas exteriores y apetitos inmediatos; nos cuesta comprender que una empresa de tal radicalidad haya sido puesta en suspenso. Una empre-

sa que patentiza la confrontación de los individuos precarios con la dimensión terrible y abismal de lo existente; que se reconoce en lo excesivo e innominable. Así pues, en obras literarias, en sinfonías, en cuadros, en el conjunto de las artes asistimos a un conflicto nunca resuelto entre las fuerzas fatales del universo y la aventura de individuos errantes dispuestos a afirmar su libertad. Y no se trata de vencer o de encontrar un refugio de transparencia conceptual, sino de dar lugar a un mundo propio capaz de convivir con lo inasible. Si Hegel hubiera pensado el arte sin salir del arte, hubiera comprendido lo que significa la existencia radicalmente asumida. Tengo la convicción, en fin, de que la filosofía omnicomprensiva, y no el arte, "es asunto del pasado". Dejémosla, por lo tanto, en manos de los muertos.

Hegel, pantopía y cuerpo inconsciente

Heriberto Yépez

Filosofía y uponoia

La filosofía es la descripción conceptual de una visión aconceptual. No se puede entender la obra de los mayores filósofos, de Platón a Heidegger, sin comprender su carácter de visionarios, de oyentes. Ha sido el racionalismo occidental lo que impide el reconocimiento de esta videncia propulsora del espíritu filosófico; un racionalismo, ciertamente, protagonizado por los propios filósofos, quienes al autocoptarse mediante un positivismo *deseado* truncan su carácter de visionarios, lo mantienen como su secreto mejor guardado, sospecha íntima, socavada, primero, por la teología monoteísta residual y luego por el positivismo precavido, negaciones de lo real en las cuales la filosofía ha permanecido hundida desde hace varios siglos.

La filosofía —cuyo ímpetu es aconceptual— fabrica conceptos para explicar esa visión mistérica. Sé que hacer afirmaciones como éstas en una época conformista como la nuestra, analítica —esto es: nihilista— no resultará convincente; poco me importan tales limitaciones. La indagación realizada, esta indagación continua, me ha entregado la certeza de que el quehacer filosófico *parte* de una visión poderosa, que empuja al sujeto a describirla, y tratándose de un sujeto filosófico *obedecerá* el impulso mediante construcciones conceptuales. Precisamente debido a este impulso que nos sentimos impelidos a seguir es que la filosofía posee *carácter obediente*, esa certeza de que *la filosofía obedece la orden de un amo.* Como pueden escuchar aquí se acaba la entereza romántica seguida frecuentemente tras el

hecho de que el filosofar provenga de una voz o imagen interior distante. Filosofar es aceptar un comando. Lo vidente, lo místico, lo profético están vinculados a seguir una imagen o voz interna; se trata de *obediencias*. Así defino la filosofía: *la portavoz abstracta de una prestructura filogenética.*

Así, pues, lo que está más allá de la filosofía es, paradojicamente, aquel elemento del cual arranca. La filosofía no alcanza, sin embargo, a describir aquella visión, sino que la fragmenta a través del discurso conceptual, ya sea suelto o sistemático. Tras el obrar filosófico, por ende, pervive siempre un residuo indescrito, *un excedente de visión.* Al elemento inatrapado al que aludo, lo históricamente no-dicho, lo aún no abarcado por los conceptos construidos, lo podemos entender a la vez como deshecho y fantasma, sobrante e indeterminación. Los poetas y místicos le han llamado *lo indecible* o *silencio.* Yo prefiero entenderlo como *uponoia*, aquello sobre lo cual se ha yuxtapuesto la construcción histórica del concepto; aquello que permanece como fondo.

(La uponoia es el aspecto epistemológico de la prestructura).

Uponoia puede entenderse de acuerdo con una visión tradicional de la hermenéutica, aquella que atribuye un sentido detrás del lenguaje, hacia el cual la interpretación se dirige y descubre. Prefiero, como he dicho, entender uponoia como la visión sobre la cual, desde la cual se erigió la construcción conceptual, la descripción analítica que intenta abarcar y agotar la visión después de la cual se produjo el obrar filosófico.

La hermenéutica —sabiéndolo o no— rastrea esa visión genésica. (Me gustaría que quedara claro que por *visión genésica* me refiero, sencillamente, a una visión ocurrente en el individuo, sin que importe ahora si ésta es o no “verdadera”, delirante o confiable). Desde esta perspectiva, la del retorno desde la conceptualización construida de vuelta a la visión genésica, lo que está más allá (antes) del *texto* concebido, lo denomino *uponoia*: el sentido detrás del conocimiento consciente. Pero se trata solamente de uponoia, definida desde esta dirección, aunque también podríamos aseverar que uponoia aparece sólo después de que ha aparecido la creación filosófica, así que uponoia es también el camino de regreso hacia la visión genésica.

Uponoia es lo que impulsó y el regreso que lo hermeneútico emprende a ese punto.

Por lo tanto, aunque la hermenéutica pudiera remontarse completamente hasta el elemento de arranque, tan solo habría reconstruido el camino por el cual fue la obra construida, mas no describir el elemento genésico, ya que al hacerlo, volvería, por supuesto, a construir una separación, a la que la nueva uponoia podría proseguirle.

Auconciencia, criptogenética, co-inconsciente

Uno de los filósofos que ha sido más consciente del elemento del cual parte la filosofía ha sido Hegel.[1] Lo que Hegel llamaba *autoconciencia* no era sino, precisamente: *uno*, haber sido un vidente cuya obra parte de visiones contenidas en él —como estaban contenidas en Hörderlin, avatares de una análoga visión fulminante—; *dos,* lo que Hegel llamó autoconciencia no es sino el despliegue ideológico obtenido al realizar uponoia: Hegel describió espiritualmente la forma en que la *imago* dirigente —el comando del amo internalizado— había sido desarrollada históricamente en Occidente y, *tres*, la autoconciencia hegeliana es la voluntad de proseguir el camino heredado, completar la orden del Gran Amo.

Lo que esa orden pide, como ha explicado genialmente Hegel en la *Fenomenología del espíritu,* es que desaparezcamos. Lo que la orden pide es fundirnos en el "Absoluto". Recordemos, pues, que la terminología de Hegel consiste en, sencillamente, los instrumentos preexistentes a él o producidos por él para describir una visión que antecede a dichos conceptos textuales.

Por ende, para entender a Hegel, frecuentemente hay que reemplazar sus conceptos por otros que intuyamos describen

[1] "El *puro* conocerse a sí mismo en el absoluto ser otro, este éter *en cuanto tal*, es el fundamento y la base de la ciencia o el *saber en general*. El comienzo de la filosofía siente como supuesto o exigencia el que la conciencia se halle en este elemento". (Georg W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. Trad. de Wenceslao Roces. México, FCE, 1993, p. 19.)

más atinadamente la visión que él deseó describir con los conceptos que (históricamente) tenía a la mano: los del racionalismo occidental, que son, precisamente, los obstáculos principales que nublaron a Hegel y ahora nos nublarían a nosotros si los retomáramos. Insisto: Hegel —como todo filósofo notable— partió de una "visión" o "llamado", que luego tradujo utilizando los conceptos que fabricó o adoptó. Para decirlo con una paradoja que prefiero: la visión que provocó la obra de Hegel es prehegeliana. Y la obra resultante de Hegel apenas semihegeliana.

La obra de Hegel precisamente se caracteriza por el deseo de agotar todo residuo uponoico. Cubrir esas zonas no-cubiertas es la función que Hegel atribuye al *concepto*. La identidad plena entre el conocimiento y el elemento genésico es lo que denomina *sistema*. El *sistema* es la creencia de que los interligamentos conceptuales pueden ser capaces de abarcar todos los puntos que componen a lo que denomino *prestructura*. La prestructura *donó* la visión que él *describió* teóricamente en la fenomenología.

Para poder comprender a qué se refiere el pensamiento de Hegel, necesitamos salir de los conceptos que él mismo empleó para poder contemplar algunos fragmentos de la visión que sirvió de elemento genésico a su obra. El punto de arranque desde el que elijo comprender la fenomenología del espíritu hegeliana es preguntar *cuál es el depósito desde el que se despliega lo que él llama* espíritu. La que da Hegel es una respuesta intermitente, tan volátil que, frecuentemente, se pierde de vista. El espíritu está contenido en el individuo de modo "natural", el sentido-del-espíritu, su metarrelato, es una información contenida en la conciencia del sujeto, en lo que yo prefiero entender como su cuerpo,[2] el *individuo genético heredado.*

[2] "incluso el espíritu que ha expirado se halla presente en la *sangre* del parentesco, en el *sí mismo* de la familia, y la *potencia* universal del gobierno es la *voluntad*, el sí mismo del pueblo". (*Ibid*., p. 288.) La referencia al carácter genético del espíritu será justamente la idea con la que Hegel cierra el último capítulo de la *Fenomenología*. "Pero el otro lado de su devenir, la *historia* [...] Este devenir representa un movimiento lento y una sucesión de espíritus, una galería de imágenes cada una de las cuales aparece dotada con la riqueza total del espíritu, por la cual desfilan con tanta lentitud, pues el sí mismo tiene que penetrar y digerir toda esta riqueza de su sustancia [...] La perfección del espíritu

Hegel estaba en lo correcto. A pesar de haberse equivocado en el sentido universal de este metarrelato, a pesar de haber confundido lo genético con el "espíritu", Hegel fundamentalmente describió la naturaleza naturalizada del hombre. Lo que quiero decir es que Hegel se percató de que a través del espacio-tiempo (historia) estaba ocurriendo una trasmisión no sólo en lo corpóreo sino en lo espiritual, esto es, llegó a la visión de que *el espíritu era modificable a través de la actividad* de la conciencia, a través del *trabajo* de la inteligencia.

Como sabemos, Hegel suponía que la finalidad hacia la que se dirige lo que he venido llamando la *prestructura* ha sido predeterminada —siguiendo la teología creacionista judeocristiana— desde el llamado Origen Absoluto del espacio-tiempo; he aquí donde Hegel yerra, debido a los prejuicios occidentales y, sin embargo, fácticamente es cierto que la finalidad que Hegel detectó —la desmaterialización, la espiritualización— está ya predeterminada, sólo que, al contrario de lo que Hegel creyó, esa finalidad ha sido el resultado de un prolongado, milenario, proceso en que, el metarrelato genéticamente trazado, pudo

consiste en *saber* completamente lo que *él* es, su sustancia [....] su *ir dentro de sí*, en el que abandona su ser allí y confía su figura al recuerdo. En su ir dentro de sí, se hunde en la noche de su autoconciencia [...] En él, el espíritu tiene que comenzar de nuevo desde el principio, despreocupadamente y en su inmediatez y crecer nuevamente desde ella, como si todo lo anterior se hubiese perdido para él y no hubiese aprendido nada de la experiencia de los espíritus que le han precedido. Pero sí ha conservado la sustancia. Por tanto, si este espíritu reinicia desde el comienzo su formación, pareciendo solamente partir de sí mismo, comienza al mismo tiempo por una etapa más alta. El reino de los espíritus que de este modo se forma en el ser allí constituye una sucesión en la que uno ocupa el lugar del otro y cada uno de ellos asume del que le precede el reino de este mundo [...] La meta, el saber absoluto o el espíritu que se sabe a sí mismo como espíritu tiene como su camino el recuerdo de los espíritus como son en ellos mismos y como llevan a cabo la organización de su reino" (p. 473). No se puede comprender el pensamiento hegeliano si no se comienza partiendo de este dato crítico: *el "Espíritu" hegeliano es una memoria colectiva contenida en el cuerpo individual.* Se trata de lo que yo denomino *cibermnémica.* El "Espíritu" hegeliano es un aprendizaje transgeneracional, genético, una memoria, compuesta no sólo de una colección inocente de recuerdos, sino de un sentido adquirido en esa trayectoria. El "Espíritu" es una retrospectiva y una predirección hacia la cual el sujeto se siente impelido a dirigirse, a continuar.

haber sido otro. ¿Hay un sentido inherente en el hombre? Sí. ¿Es *eterno*? No. Ese sentido ha sido construido por la actividad humana interna y ha sido trasmitido como predestinación espiritual, de modo similar a como se han trasmitido patrones corpóreos. El sentido humano es genético. El metarrelato es un correlato del genoma humano.

Esta dirección del "espíritu" es lo que denomino lo *criptogenético*. Lo criptogenético son los contenidos inadvertidos de la herencia genética humana. Estos contenidos son ingresados en lo filogenético a través de la actividad individual y colectiva, por mecanismos análogos a los que determinan la herencia corpórea animal, esto es, una dialéctica entre la adaptación de la especie al mundo circundante y la mutación singular.

La filosofía —de Heráclito a Hegel y de Heidegger a Baudrillard— está compuesta de individuos en quienes, por una razón u otra, los contenidos criptogenéticos fluyen hacia la conciencia. En el filósofo, esos elementos criptogenéticos fluyen hacia la conciencia en forma de semiabstracciones que describen variantes de fragmentos de la prestructura "espiritual" heredada. Esta construcción criptogenética trasmitida y trasmisora de sí misma es lo que denomino el *co-inconsciente*.

Hegel creyó que el co-inconsciente era eterno, le llamó *espíritu*, *razón*, *autoconciencia*, *absoluto*. Hegel deseaba que los contenidos del co-inconsciente, como sus célebres tesis afirman, se hiciesen conscientes de sí mismos, pues, efectivamente, el co-inconsciente está hecho de relaciones entre lo uno y lo otro, de enlaces, y el co-inconsciente está hecho de mensajes, de *órdenes* a seguir por los miembros de la especie que reciben tales contenidos co-inconscientes. Éste es, por cierto, el verdadero sustrato de lo político. El co-inconsciente tiene una estructura puramente política. Está hecho de comandos, sistemas de relaciones, jerarquías, asociaciones; el co-inconsciente funciona como una hegemonía de predirecciones en la vida interna del hombre, desde sus aspectos psicológicos hasta sus aspectos poéticos. El co-inconsciente es una memoria genético-histórica, y debido a que se trata de un control sobre la existencia humana, predeterminándola —de modo similar al que concepciones filosóficas como la de *esencia* o *destino* habían sugerido anteriormente—, el

co-inconsciente es una memoria de co-control de la especie; es, por ende, una *cibermnémica*: un control-de-la-memoria.

El co-inconsciente es la cibermnémica naturalizada. Lo co-inconsciente es tanto la certeza como el enigma; lo predeterminado y lo imprevisto. Es la estructura despótica heredada para controlar la vida histórica de la especie; es la política seminvoluntaria y el enlace naturalizado vuelto metafísica criptogenética. Jung, por cierto, cometió el mismo error que Hegel: ambos *naturalizaron el co-inconsciente*, lo comprendieron de modo judeocristiano, al atribuir a éste un carácter trascendente, prácticamente fuera del tiempo y, sobre todo, benévolo. Ambos pensadores supusieron que la dirección presente en las regiones profundas de la mente humana se trata de una enseñanza o camino espiritual supremo, sin entender que se trata de una dirección tan sublime como opresora, que confirma la estructura histórica mediante la cual se ha formado; una estructura hegemónica que reitera las condiciones por las cuales ella misma se ha constituido; el co-inconsciente es la espiritualización de las formas de co-control humano, es su abstracción internalizada.

Fenomenología de la prestructura

Si se desea uponoia de Hegel, debemos comenzar por comprender su concepto de *fenomenología*. Sabemos ya su definición obvia: metarrelato del Absoluto y sus avatares, novela del Espíritu. Pero hemos descuidado reconocer que el concepto hegeliano de fenomenología y la fenomenología según Husserl son complementarios, se trata de dos variantes de un mismo mito. (O, para decirlo, en retruécano contra el racionalismo de Levi-Strauss: *un mito se compone de todos sus desvaríos*). Tanto la de Hegel como la de Husserl se refieren a una descripción de la prestructura interna de la conciencia, esto es, para decirlo un tanto lúdicamente: Hegel y Husserl prosiguen el mapamundi de la Razón, la Razón trascendental, sobjetante, la Razón que es igual a “Ontología”, la *Razóntica*. La fenomenología de Husserl y Hegel es continuación de la cartografía kantiana de la mente, demenciales kantografías.

Hegel contempló la historia e infirió, por las formas de ésta, la forma inmanente que les dio despliegue. Hegel efectivamente comprendió contenidos medulares, mandatos, mensajes del co-inconsciente occidental. Por su parte, Husserl deseó percibir a la realidad y de su percepción inferir la estructura interna del co-inconsciente, en este caso, epistemológicamente estructurante. La fenomenología husserliana, debido a su fuerte ambigüedad positivista, tiene menor alcance que la hegeliana. De todas maneras, ambas fenomenologías tienen una relación ambivalente con el proyecto positivista.[3]

¿Qué ha sido, pues, la fenomenología? La descripción de la prestructura humana. En ese sentido, la fenomenología no es tanto una descripción perceptual pura, sino una descripción perceptual acerca de cibermnémicas hegemónicas; la fenomenología, por ende, es la descripción de las estructuras mnémicas con que se construyen los pseudo-perceptos, ya que la razón se trata de un aspecto del co-inconsciente —el aspecto que da forma a lo fenoménico— y al estar el co-inconsciente constituido de recuerdos, lo que la razón construye no son lo que habitualmentes se entiende como perceptos sino *pos-recuerdos,* recuerdos reinstaurados, repetición de memorias, *rememorias.*

Además, tanto Hegel como Husserl demediaron la originalidad de su proyecto por supeditarse al discurso dóxico acerca de la "ciencia". (Esto no sólo es el problema de Hegel y Husserl, es el problema de toda la filosofía occidental desde Descartes y que incluso alcanza y atrofia a *Ser y tiempo* de Heidegger). La fenomenología se miente a sí misma. Se ha hecho creer que la descripción en que consiste puede convertirse en un consenso intermonádico semejante a la mítica *objetividad* de la que ha venido hablando la ciencia ruda desde sus comienzos. Cuando digo que la objetividad y la fenomenologías son míticas, quiero decir que se trata de contradicciones provocadas por paradigmas pensamentales rígidos; contradicciones que al ser insolubles en la realidad, son simbólicamente resueltas por un relato, el mito, en que la contradicción es resuelta imaginariamente. La contra-

[3] Heidegger se equivocó. La fenomenología hegeliana y la husserliana son, al fin de cuentas, análogas.

dicción que el mito fenomenológico resuelve simbólicamente se refiere a la imposibilidad del conocimiento de un supuesto mundo exterior, que no sea ni *yo* ni *apeirón*.

Lo que la fenomenología describiría (idealmente) sería la prestructura criptogenética, socialmente compartida por individuos y mediante la cual construimos el mundo objetual, el reflejo kantiano de su prestructura mental. Husserl ha descrito cómo esta estructura construye objetos, cómo podemos compartir entre pseudo-mónadas sus rasgos internalizados *actuales*, pero había sido Hegel quien describió cuál es la intención *histórica*, la teleología de la prestructura mental occidental. Y, como sabemos, lo que Hegel descubrió fue que la prestructura mental occidental estaba, en su mensaje central (co-inconsciente), dirigida hacia lo que Hegel llamó la "autoconciencia" o "saber absoluto", es decir, que los contenidos co-inconscientes se volviesen lúcidos, obediencias autoconscientes.

Hegel pertenece a una época que empujada por ciertas condiciones se vio impelida psicohistóricamente a abolir el co-inconsciente. Freud únicamente descubrió el inconsciente porque había llegado el momento en que comenzaría a desaparecer tal como había funcionado hasta entonces. Freud y Hegel son parte de un mismo esfuerzo: ayudar a que el co-inconsciente desaparezca como tal. Pero no nos equivoquemos. El co-inconsciente no desaparecerá para abandonar su opresión; si el co-inconsciente está desapareciendo paulatinamente es porque su *metapolítica* requiere que los contenidos inconscientes se fortalezcan al volverse conscientes. Lo inconsciente desaparecerá para dar lugar a lo autoconsciente, a una forma depurada de co-control. No nos engañemos: *el psicoanálisis tiene como última finalidad fortalecer el régimen del super-yo*. Los contenidos políticos de Hegel son coherentes con el co-inconsciente.[4] El co-inconsciente es una estructura autoritaria. Lo que se ha venido llamado la naturaleza humana no es más que una forma de fascismo. Lo que se ha venido llamado cultura, cada una de ellas, cada cultura, asimismo, fascismo, autoritarismo. No hay nada que no sea dic-

[4] La política hegeliana es el relato manifiesto del totalitarismo inherente a la formación autoritaria de la prestructura.

tadura. La fenomenología y el psicoanálisis son estructuras que describen el paso del *co-inconsciente* al *co-autoconsciente*; son estructuras que corresponden históricamente a una transición hacia mayor endurecimiento, sistematización del co-control. Dos formas de sujeción. Nuestra época es el campo de batalla en que dos estructuras psíquicas autónomas (trans-individuales) se combaten el control de la especie.

El co-inconsciente es el gran accidente. Accidentalmente somos una macro-estructura de co-control. Ese gran accidente, sin embargo, se ha vuelto nuestra macroestructura ineludible.

El gran accidente y la industria

Sé que quizá estoy agolpando demasiados replanteamientos en estas pocas páginas. Trataré de explicar cuántas me sea posible. No aseguro, sin embargo, que lo logre. Creo que a nuestra época todavía le están ocultas demasiadas cosas acerca de sí misma y por ello, como nunca antes, ha llegado el momento de desobedecer la prestructura. Destruir tanto el co-inconsciente como el co-autoconsciente. Destruir toda forma de co-control.

¿Qué sucedió en el siglo XIX? En el siglo XIX algunos hombres especialmente sensibles, en quienes filogenéticamente la prestructura occidental poseía su estado más acabado y, a la vez, mostraba graves fisuras, fue descrita por estos individuos que supusieron que esa prestructura occidental intuida por ellos, autoconocida, se trataba de la prestructura universal.

¿Por qué la descubrieron los hombres del siglo XIX? Para ese momento, una circunstancia aparentemente externa provocó accidental y paulatinamente la visión de cómo funcionaba la prestructura interna. Explicaré qué sucedió, a grandes rasgos, en el siglo XIX, dando un pequeño rodeo.

Es conocimiento general que, digamos, al apreciar una obra de arte se puede desatar un proceso en que fluyen hacia la conciencia algunos particulares contenidos co-inconscientes. Esta fuga de contenidos co-inconscientes hacia la conciencia o la autoconciencia también puede suceder a nivel social. Puede que un proceso social detone el surgimiento de contenidos

co-inconscientes que a partir de ese momento escaparán por una fisura consciente, por un flujo de conciencia. Este flujo, por supuesto, aflorará mayormente en aquellos hombres más predispuestos o involucrados en el trabajo con imágenes centrales de la prestructura criptogenética y culturalmente compartida por las pseudo-mónadas.[5]

Si dos edificios gemelos, digamos, mundialmente simbólicos por representar el poderío de un imperio, su fortaleza, su carácter dominante, inquebrantable, súbitamente sucumbieran —ya fuese por un ataque terrorista o por una secreta detonación interna o, mejor aún, por ambas circunstancias simultáneamente— la percepción de esa violencia, de imagen de ese derrumbe, ya fuese por vez primera o repetidamente percibida, recordada, probablemente haría surgir contenidos co-inconscientes o incluso catalizaría potentes procesos internos, perturbadores. No sería extraño, digamos, que percibir dos torres gemelas caer —y que hasta entonces ni siquiera se sospechaba podrían ser objeto de un ataque o venirse abajo en cuestión de unos pocos instantes—, no sería raro, decía, que contemplar esa imagen hiciera emerger en muchos individuos —sobre todo, en aquellos especialmente vulnerables, sensibles— el temor o sensación de derrumbe de sus propias prestructuras binarias rígidas. El ataque a la prestructura dual produciría la conciencia y catálisis de un ataque interno a la prestructura dual naturalizada.

El 9-11 se trataría, entonces, de una imagen que potencialmente atañe a la crisis del dualismo, en que tanto éste intentaría fortalecerse ante el ataque sufrido, a la vez que terminaría de cobrar conciencia de la necesidad de su derrumbe. Los individuos más sensibles de nuestro tiempo, por medio de la imagen internalizada del 9-11, les aseguro, acrecentarán la crisis el dualismo prestructurado en todos nosotros.

[5] Me gustaría detenerme en explicar por qué utilizó la noción de pseudo-mónada. Ahora, sin embargo, sólo me detendré en lo esencial: *debido a la existencia subterránea del co-inconsciente* (*i. e.*, una estructura criptogenética compartida entre individuos aparentemente separados) la susodicha mónada, el "individuo", está repleto de ventanas (enlaces) a través de las cuales se merma con tal de acrecentar el mutuo co-control, por ende, *el hombre es una pseudo-mónada.*

Vuelvo, pues, al siglo XIX, a Freud, Marx y Hegel. ¿Cuál fue el proceso que —debido a su semejanza con imágenes co-inconscientes, imágenes internas, naturalizadas psicohistóricamente— quedó detonado por su experiencia histórica y, por ende, descrito conscientemente por estos pensadores-poetas? Se trató de la máquina. Se trató de la industrialización. La propia historia de la filosofía, la propia fenomenología de sus imagos, nos lo revelan. Desde Descartes hasta Leibniz, de Spinoza hasta Nietzsche, fue el mecanismo, fue la máquina, ya fuese autómata o relojería, orden geométrico o eterna vuelta de engranaje, *fueron las imágenes de lo mecánico mundano lo que provocó que las imágenes de lo mecánico interno fluyeran hacia la conciencia.* Es claro que durante la modernidad la imago, cuyo influjo es correlato de buena parte de los contenidos filosóficos co-conscientemente desarrollados, se trató de la imago maquinal, imago de la máquina, imago de lo mecánico. La máquina fue nuestra metáfora madre. La metonimia incluso de nuestros senderos perdidos. Debemos la filosofía moderna a la máquina. La filosofía moderna es la máquina occidental transformada en psicometáfora. Gracias a la industria descubrimos cómo estaba estructurada el "alma" humana. El alma es una pseudo-máquina.

La industrialización, y la imagen singular misma de la máquina, hizo surgir específicamente este conocimiento, lo hizo aflorar, hasta la semiconciencia europea: lo que era llamado "mente", "razón", "conciencia", "psique", "espíritu" no era más que una maquinaria, *un sistema filogenéticamente construido,* un mecanismo psicohistórico en que unas formas psíquicas habían quedado vinculadas con otras —en enlaces determinados por largos procesos históricos internalizados— constituyendo una prestructura heredable después de largo *trabajo de reiteración* asociativa entre lo uno y lo otro. A través de los siglos, a través de los milenios, a través de las estirpes, a través de las familias, a través de los grupos, el *trabajo* va ingresando asociaciones entre unas formas y otras. Asociación entre actividades corpóreas y sensaciones, entre imágenes y conceptos, asociación de toda clase de formas con otras; esa asociación, conforme va siendo reiterada por las generaciones, queda automatizada, dando lugar a la prestructura *cuya forma espiritualizada* ha sido

descrita, durante su forma moderna, por la epistemología desde Descartes y Kant hasta Hegel y Husserl.

Existir en un mundo mecanizado, en un mundo industrializado, detonó el surgimiento del conocimiento de que la llamada conciencia, razón o psique podía ser descrita en su propio funcionamiento (mecánico). Estos hombres, en mayor medida, ignoraron que lo mecánico, lo industrial, los impelía a producir conceptos e imágenes, fenomenologías, descripciones del funcionamiento de la psique o la razón, según fuese denominada la analogía totalitaria entre el mundo industrial y la estructura co-inconsciente. (Precisamente quienes tuvieron mayor conciencia del correlato entre la máquina y el pensamiento durante estos siglos fueron los que se opusieron al mecanicismo, los llamados románticos).[6] Esto es lo que explica el reloj internalizado de Kant y los debates entre lo uno y lo otro en Kierkegaard. Lo que los filósofos modernos han pensado, lo que los artistas y poetas occidentales han explorado, lo que sus psicoanalistas, sin saberlo todos ellos, han investigado ha sido facilitado por el *paralelismo psicohistórico entre la estructura del mundo industrial y la prestructura sistematizada criptogenética humana.*

Los hombres del siglo XIX pudieron describir el funcionamiento del pensamiento sociopolítico (Marx), energético-volitivo (Nietzsche), existencial-subjetivo (Kierkegaard), racional-religioso (Hegel), pasional-fantasioso (Fourier) y consciente-inconscien-

[6] No olvidemos, por cierto, que el joven Hegel se opuso a la máquina. En el "Primer programa de un sistema del idealismo alemán" escribió: "La primera idea es naturalmente la representación de *mí mismo* como de un ser absolutamente libre. Con el ser libre, autoconsciente, emerge, simultáneamente, un *mundo* entero —de la nada—, la única *creación de la nada* verdadera y pensable [...] Con la idea de la humanidad delante quiero demostrar que no existe una idea de *Estado*, puesto que el Estado es algo *mecánico* [...] ¡Por lo tanto, tenemos que ir más allá del Estado! Porque todo Estado tiene que tratar a hombres libres como a engranajes mecánicos, y puesto que no debe hacerlo debe *dejar de existir.* Finalmente vienen las ideas de un mundo moral, divinidad, inmortalidad, derrocamiento de toda fe degenerada, persecución del estado eclesiástico [...] La libertad absoluta de todos los espíritus que llevan en sí el mundo intelectual y que no deben buscar ni a Dios ni a la inmortalidad fuera de sí mismos". (G. W. F. Hegel, "Primer programa de un sistema del idealismo alemán", en *Escritos de juventud*. México, FCE, 1978.)

te (Freud), porque las condiciones de su época les permitieron observar (involuntariamente) en el "mundo externo" —mesocosmos: la cultura— la semejanza estructural de este mundo con las estructuras internas del hombre conocido por ellos. He dicho hombre: debí haber dicho *antropofascismo*.

En la época moderna ocurrió una tragicómica coincidencia: acaeció la mayor semejanza entre la manera en que se formaba la estructura filogénetica humana y la manera en que el mundo estaba siendo organizado. La similitud fue la máquina. Incluso la transición del co-inconsciente al co-autoconsciente ha sido producto de un gran accidente.

La industria representaba el modo en que la conciencia humana había venido operando durante los últimos siglos y quizá durante ya demasiados milenios. La industria parecía una involuntaria manifestación, casi una parodia, del modo en que se formó y funciona la estructura mental humana, dirigida por procesos mecánicos, por trabajo combinado del cuerpo físico del hombre y mecanismos que ordenaban esos procesos, mecanismos aparentemente externos, amos de la vida humana.

El hombre llegó a la máquina porque su prestructura criptogenética, aquella estructura trasmitida de una generación a otra, modificada lentamente a través de la reiterada asociación de lo uno y lo otro, se hizo visible en el mundo material, a través de la maquinaria históricamente desarrollada, y cuando la mecanización del mundo alcanzó un nivel innegable, cuando el mundo social manifiesto guardaba tal semejanza con la invisible prestructura mecánica interna del hombre, se dispararon procesos analógicos mediante los cuales este sistema interno, esta industria psíquica, esta fábrica de pensamiento, pudo ser descrita. Debido a la abrumadora catálisis para que esta fenomenología fuese posible, merced a un mundo en que el individuo especialmente dotado para estas descripciones espiritualizadas las elaborasen, brotaron en forma de descripciones teoréticas, materiales o simbólicas, representaciones de la estructura interna del hombre, la máquina fascista, el Estado interiorizado, la cibermnémica, la criptogenética. Estas descripciones son lo que ahora denominamos como las grandes ideas, imágenes o escuelas del pensamiento y la creación humana, desde la filoso-

fía hasta el arte, desde la psicología hasta la técnica. Todo esto ocurrió aun fuese sin plena conciencia de aquello que realmente describían, esto es, lo que he querido llamar aquí la *prestructura*, el "Espíritu", el Gran Accidente.

Prestructura, trabajo, capital

Como he dicho, la imagen de la prestructura esporádicamente aparece en la psique de los individuos en quienes se ha agudizado la lucha entre *encabezar (capitalizar)* el avance de su sistematización o destruirla por completo, es decir, los poetas. A la prestructura, no sólo ha cantado Hegel, sino también contra ella han cantado Artaud, Cuesta y muchos otros poetas.

Así la describió Michaux:

> Ya una empresa de negocios, el lenguaje...
>
> Destinado a convertirse es una ADMINISTRACIÓN en la que toda conciencia debe ingresar.
>
> Amo de la situación, el lenguaje responderá a toda necesidad (!). Como las tiranías.
>
> [...]
>
> [Las esposas de las palabras] Están en todas partes: en la formación de lenguaje, limitando, agrupando. Estableciendo una sociedad, una nación, cerrándola [...] Todo está siendo tejido en una red, el tejido de las palabras, el árbol en el tejido, la brisa, en un tejido lo distante y lo cercano, en un tejido los pájaros en el viento, en un tejido el alma inquieta, incluso la sangre, la sangre avanzando, en un tejido de aburrimiento, de esclavitud, en una cosa común, en una vulgar, monótona cosa.
>
> En su inocencia, la humanidad tardó mucho tiempo en darse cuenta a dónde estaba siendo dirigida.
>
> [...]
>
> Las considerables lenguas de la especie humana han servido para incrementar y expandir incesantemente el siemprecreciente *nido llamado memoria*... ¡vaya regalo![7]

[7] Henri Michaux, "Del lenguaje y la escritura. Por qué la urgencia de desviarnos de ellos", en *Stroke by Stroke*. Trad. de Richard Sieburth. Nueva

¿Cómo fue formada la prestructura? Ya lo he dicho de modo sucinto: la prestructura ha sido formada por el *trabajo histórico.* Por "trabajo", por supuesto, me estoy refiriendo a algo más amplio que aquello descrito por Marx, quien, sin embargo, tiene el gran mérito de haber hecho aparecer este concepto en la teoría. (¿Y qué es la teoría? Se trata del trabajo realizado a partir de las contuiciones aparecidas en la mente de modo reflejo y que el trabajo teórico, a partir de ese disparo desde lo interno, modifica, reitera, asocia, con otras contuiciones, con otros trabajos.) El concepto marxista de *trabajo*, pues, es apenas la punta del iceberg.

¿Cómo definiría al trabajo? El trabajo *es la ocurrencia de una vez más.* El trabajo es la repetición. El trabajo es la reiteración. El trabajo es la naturalización. El trabajo es la imposición. El trabajo es la dictadura. El trabajo es el fascismo.

El trabajo es la relación que la energía establece históricamente consigo misma; es la memoria incorporada por la reincidencia de su economía. Toda experiencia es trabajo. El concepto de experiencia es la abstracción del trabajo. Toda experiencia deviene pre-estructura que potencialmente pre-determina otras experiencias, las provoca. (El trabajo desea clonarse). La llamada *experiencia*, vista desde el plano diacrónico, es trabajo. Cuando una forma específica de trabajo —es decir, una forma de conducir la energía hasta llevarla a un cierto producto o resultado, pues lo que quiero decir es que defino trabajo como *todo proceso finito*—, es reiterada a través de toda una época y a través de generaciones enteras, esta forma de trabajo termina incorporándose, literalmente, *volviéndose cuerpo*, de tal manera que el cuerpo es, a la vez, lo transmitido y el transmisor. El cuerpo tiene la forma que le ha dado el trabajo; el trabajo tiene la forma dada por el cuerpo.

El trabajo es la *reiteración* de un proceso *finito*. Todo proceso finito reiterado es "trabajo". Pero, lo reiteraré, no me refiero

York, Archipelago Books, 2006, s. p. Cito este texto de Michaux —publicado en 1984— porque creo que se trata de uno de los momentos en que la poesía occidental ha estado más cerca —aun sea figurativamente— de contemplar lo criptogenético.

únicamente al trabajo físico o intelectual comúnmente reconocidos, sino que por trabajo incorporado, por cuerpo-trabajo, que ha sido internalizado, que se ha vuelto prestructura heredada y actual, entiendo apenas una parte de la noción vasta de trabajo, la cual incluiría toda forma de actividad —desde lo "físico" hasta lo "espiritual"— pues *toda forma de actividad tiende a dejar una huella*, tiende a devenir memoria, cibermnémica, co-control compartido con otras memorias. (Y esa huella llama.) El trabajo es la base de la cibermnémica. Bajo la influencia de la prestructura laboral actuamos permanentemente, como alguien que existe permanentemente bajo la influencia de la más potente droga. El mundo que creemos percibir no es más que el mundo permitido por la memoria impuesta por el trabajo.

El trabajo es el método permanente de educación por el cual las estructuras serán convertidas en cuerpo y el cuerpo en estructuras. Nuestro trabajo es la educación que predeterminará al cuerpo de los hombres del futuro. Aclaro que al decir "cuerpo" no me refiero a la imagen que aparece de acuerdo con el dualismo occidental; por "cuerpo" incluyo toda nuestra vida interior, todo eso que se ha llamado espíritu, razón, pensamiento, alma, inconsciente y que recibe muchos otros nombres en diferentes culturas. *Por cuerpo quiero decir prestructura.*[8]

Otro concepto que precisamente fue descubierto por los hombres que comenzaron a comprender la prestructura de modo más preciso fue el de "capital". De la misma manera que el concepto marxista de trabajo me parece superficial, quisiera, nuevamente, ampliar el concepto de "capital". Capital se trataría, entonces, de toda forma de *encabezamiento*, es decir, conducción

[8] Esta visión podría asemejarse a la poseída por ciertas ideas del pensamiento hindú que postulan que además del cuerpo material hay un cuerpo sutil que mantiene prisionera al "alma" (incondicionada). Así como contar con un pulgar oponible fue un logro del trabajo de la especie, *trabajo histórico que tras su reiteración quedó convertido en código genético* —praxis convertida en naturaleza—, del mismo modo el trabajo psíquico reiterado a través de la larga duración ha *formado* y *naturalizado genéticamente* una serie de rasgos establemente fijos (más no necesariamente "eternos") en lo que llamamos el "alma", la "psique", el "espíritu", la "mente", entre otros nombres, constituyendo otro cuerpo hereditario (invisible) junto al cuerpo material (visible).

dentro de la prestructura, de toda cabeza motora del sistema; el capital sería cualquier nudo o liderazgo, jefatura, dentro de un sistema, desde el macroeconómico hasta el criptogenético. El capital se trata de trabajo histórico acumulado, condensado, abstraído; el capital es cabeza, es eje y símbolo del macrosistema del cual somos obra y obrero simultáneamente.

La historia como síntoma de agonía

Hegel es la administración de las cantidades. Cuando una civilización se niega a perderse a sí misma, cuando se niega salud, ordena sus archivos. La Europa moderna no deseaba perderse. Por el contrario, anheló extender su dominio mental hasta los griegos; en Hegel, Europa deseó incorporar no solamente el corpus acumulado por Europa acerca de "sí misma", sino que deseó acapararlo todo, deseó apropiarse de todos los pretéritos civilizatorios. Deseó clasificarlos. La noción de "historia" —que más que una noción es una *práctica*— la fabrica Hegel para atar lo heterogéneo, lo que pertenece a distintos mundos, en fingimiento de un Sentido Único. El llamado progreso no es sino la obediencia a los mandatos contenidos en la labor criptogenética.

El co-incosciente, como motor criptogenético que desea perpetuarse, como voluntad de reiteración, eterno retorno de su prestructura —en lo criptogenético tanto Hegel como Nietzsche quedan anudados, pues lo criptogenético es lo que ha capitulado a los contenidos de la filosofía— origina un devenir teleológico involuntario, una repetición de sí, reiteración de una forma general abstracta —el co-control— y, por ende, da figura, *homousía* —inconclusa es cierto, más definitoria, en todo caso, rectora— al devenir ya signado y, sin embargo, debido a que la prestructura no es universal, ni uniforme —la prestructura tiene demasiadas variantes y aun, desde otras civilizaciones, prestructuras oponentes, pues el mundo es una serie accidental de prestructuras paralelas, grandes accidentes que sin razón alguna dan forma cuasi-racional al mundo—, debido a que la prestructura no se ha impuesto, sino que sigue teniendo fallas, es saboteada por

ciertos espacio-tiempos o por ciertos individuos, por ciertos *diábolos*, la prestructura no consigue construir una historia única: tiene fallas. Es mermada por una serie indeterminable de erráticas, y, por ende, aunque se pueda hacer gran uponoia de su devenir efectivo y pueda ser localizada la trama exitosamente desplegada, la trama hegemónica, sin embargo, habrá zonas, las zonas diabólicas, en que la trama no ha atravesado, en que si se echa trama tendrá que ser trama a posteriori, trama falsa. Aquello que Lezama denominaba lo poético, el enlace de lo discontinuo.

¿Qué ha sido la historia? La figura de la homousía predominante ha sido la criptogénesis autoritaria, la prestructura que atraviesa el cuerpo y la ciudad y ha sido, escuchadlo bien, el síntoma mismo de su agonía, porque si la juntura de imágenes que compone a la llamada historia ha aparecido en Europa, en su modernidad tardía, sólo ha ocurrido porque Occidente ya fenecía próximamente.

El concepto hegeliano de "historia" es el espectáculo más grande que ha creado la criptogenética. Historia es un concepto de agonía. La idea de la historia ocurrió a Hegel exactamente porque Europa se dividía e "historia" le daba una unidad de senectud. Indica la *doxa* que la historia la escriben los vencedores, pero tal *doxa* es alabanza. La historia la escriben los moribundos.

Cuando el concepto de "historia" apareció en Occidente, Occidente ya moría. No olvidemos que no muchas décadas después de Hegel y Marx, la Europa, para la cual había sido creada esta fantasía, perdía su liderazgo ante Estados Unidos, su mutación intranquila, el dirigente de la pantopía. ¿Qué es la historia? Fragmentación de culturas. Reducción de relaciones a imágenes. Reordenación de esos fragmentos-imágenes a lo largo de un tiempo-lineal. La idea de la historia es la precursora de la cinematografía. Historia es montaje. La historia, en definitiva, es la (re)edición producida por una civilización terminal.

La historia es la grandiosa fantasía filosófica, la bella muerte, la eutanasia, que quiso darse Occidente, antes de volverse una más de sus imágenes, pues quien produjo las imágenes, el gran accidente, la criptogenética, a su vez, se volverá una más de ellas dentro de la co-fantasía absoluta de la pantopía.

Todo lo que muere hila sus imágenes. Lo sabemos tanto por Hollywood como por los huicholes,[9] cuando el sujeto muere recorre las imágenes de su existencia, las cierra recorriéndolas, dándoles vínculo consecutivo, reorganizando la cantidad en forma de continuidad.

Escribe Eliade:

> Desde hace casi cien años, la conciencia europea descubrió el pasado etapa por etapa. Es hacia mediados del siglo XIX que empezaron a reaparecer a los ojos de los europeos las ruinas de civilizaciones enterradas desde hace miles de años [...] Jamás la humanidad había tenido una conciencia simultánea de su pasado —de la prehistoria a la Edad Media y de los "primitivos" a las sociedades extinguidas del Renacimiento— tal como las adquiridas por Europa estos últimos cien años [...] Se podría decir que, de la misma manera que a un individuo en los postreros instantes de su vida la ve desfilar por entero hasta en su más mínimos detalles, Europa, ve hoy en día, en su terrible agonía, todas las etapas de la vida histórica de la humanidad, desde los tiempos más remotos hasta el día de hoy. Europa, el mundo moderno, se acuerda de su vida por última vez, antes de zozobrar definitivamente [...] Llegada en este fin de siglo, la conciencia europea revive como una película mental, la historia universal.[10]

¿Qué es la historia? Las imágenes conectadas por la macroagonía. ¿Qué es la pantopía? El haber elegido volver a las imágenes, dentro de la muerte, el haber elegido permanecer entre ellas, tomar tales fantasías retrospectivas como realidades remezclables. Si la historia es el recorrido por la pasarela de las imágenes finales, la pantopía es el *loop* estacionario, la fijación, con las peores de tales imágenes, aquellas en que el dolor es

[9] Peter T. Furst describe: "Primero que todo, el alma desanda su vida entera, reviviendo una por una todas sus experiencias, desde el nacimiento hasta la muerte [...] Esto es lo que se les presenta cuando se están muriendo. Ven todo eso, recorren todos los pasos a través de la vida". (Peter T. Furst, "El concepto huichol del alma", en *Mitos y arte huicholes*. México, Sep Setentas, 1972, pp. 38 y 63.)

[10] Mircea Eliade, "El último instante", en *Fragmentarium*. México, Nueva Imagen, 2001, pp. 130-131.

tapado con la hegemonía, aquellas en que la tarde de la mañana de la cibermnémica no quiere ceder su lugar a la desintegración completa.

Hegel y la transición de lo histórico a lo pantópico

La *Fenomenología del espíritu* es el mayor canto de amor a la prestructura. Se trata de una descripción abstracta, espiritualizada, de cómo ha sido formada la prestructura occidental. A este proceso de formación le ha llamado Hegel "historia", "Fenomenología del espíritu". Pero la obra de Hegel —y aquí reside el centro de mi tesis sobre la fenomenología hegeliana— se trata de una descripción de la prestructura justo cuando la prestructura estaba a punto de transformar radicalmente su modo de sistematización.

El concepto de historia apareció en Occidente justo cuando la historia desaparecería para ceder su lugar a otra forma de totalitarismo, a otra figura del co-incosciente, a otro avance de la co-autoconciencia. La historia fue teorizada justamente cuando sería reemplazada por la *pantopía.*

¿A qué me refiero por pantopía? La pantopía es una lógica vespertina de co-control. Pantopía significa un espacio (fantástico) en que presuntamente han sido acumulados todos los hechos que antes hubiesen permanecido separados en el tiempo. La pantopía no sólo es una estrategia para evitar las ausencias, las muertes, las desintegraciones, las divisiones provocadas por la temporalidad, por su devenir y transformación, sino que la pantopía es una estrategia directamente construida para abolir el "tiempo". La pantopía reemplazó a la historia para poder procurarse mayor dominio, ya que en el modelo fantástico de la historia, el poder no podía ser extendido a todo aquello que el tiempo destruía a lo largo de sí mismo; mientras que en la pantopía todos los entes han sido agrupados —todos los entes indispensables, esto es, para el co-control, pues en una pantopía se ha eliminado incluso más de lo que hubiera eliminado el tiempo—, la pantopía es la *lista de lo infinito paradójicamente determinado.*

Historia y pantopía son fantasías. Son las fantasías que han dado base al orden occidental durante los últimos siglos. Son las fantasías que hacen posible el lazo co-fantástico entre los entes co-controlados. Historia y pantopía son estrategias para construir mundos. Alrededor del siglo XIX, el mundo comenzó a perder su estructura histórica para comenzar a cobrar una estructura pantópica. Esto no quiere decir que la historia ha sido enteramente sustituida; la pantopía todavía no ha sido completamente instaurada. La pantopía apenas realiza sus primeros ensayos.

La pantopía —el espacio totalitario, donde han sido reunidos todos los fragmentos—, como ya he dicho en otra parte, es lo que también denomino *Estados-Unidos*. Ambas fantasías se refieren a metodologías de control de la memoria. Ambas fantasías son formas avanzadas de cibermnémica.

La pantopía es el espacio pseudo-total. El Todo no puede sino ser pseudo; el Todo siempre será apócrifo.

En la historia, el enlace entre lo uno y lo otro era un nexo dialéctico —tal y como lo describieron Hegel y Marx—; dentro de la pantopía, en cambio, el lazo entre lo uno y lo otro es sincrónico. Debido a que en lo pantópico ha desaparecido el tiempo, debido a que se ha espacializado la juntura, todo lo participante (la pseudo-totalidad) coexiste simultáneamente. Las partes componentes que antes se seguían unas a otras, al perder la cadena que se tendía ficticiamente entre lo uno y lo otro, produjeron la acumulación irreparable, suspendieron el tiempo, incluso el tiempo sucesivo, para concentrarse en una zona acumulatoria de partes sueltas, a la vez, desengranadas y congregadas, *junkyard*, deshuesadero, mercado, de la ex historia. ¿Ex historia? ¿Historia? O, mejor dicho, pre-pantopía.

La historia apenas fue un proceso prepantópico. La historia fue el preparativo de la pantopía. Fue su condición necesaria.

Lo que era un *proceso* en el tiempo, se volvió una *acumulación* en el espacio.

Y el germen de esta conversión —de esta pantropía, de este giro de lo pánico— ya se encontraba contemplado —si bien sin que el mismo Hegel se diese cuenta— en la dialéctica. En la dialéctica lo uno y lo otro tienen el principio de su movimiento

fuera de sí mismos, en un finalismo, un absoluto que los absuelve de ser causa de sí mismos. Era frágil el vínculo dialéctico; la negatividad hegeliana, esto es, el tránsito hacia su contrario era mecanicista, concebido aun en el legado aristotélico. Se trataba de una trabazón, una cadena, sucesión de partes ligadas entre sí por una yuxtapuesta te(le)ología monoteísta. Era debido a la debilidad del vínculo de lo uno y lo otro que Kierkegaard, Bergson, Adorno y Deleuze,[11] por ejemplo, consideraron que el vínculo dialéctico era contingente, innecesario. La dialéctica hegeliana se sustenta en una estática aun aristotélica. La historia hegeliana, al perder su causa final, al subvenirle el metarrelato de Dios, no podía sino convertirse en pantopía. El hilo que unía a las cosas en el orden histórico, al ser un hilo posterior, una trama añadida entre fragmentos, fue extraída, y el orden lineal devino amontonamiento estático, reunión fija de lo dispar, acumulatoria capitalista, mercado de lo mixto, coexistencia, pantopía absolutista. Por obra de la desaparición de lo temporal, de la espacialización del co-control, la duración fue hecha extensión.

[11] El modo en que Deleuze, por cierto, interpreta a Bergson, muestra no sólo que la duración bergsoniana tenía ya un pie en el paso de lo histórico a lo pantópico, sino que, además, Deleuze leyó a Bergson de modo totalmente pantópico. El concepto de *rizoma* de Deleuze proviene de su lectura de Bergson. Se trata del impulso vital bergsoniano siguiendo sus líneas de diferenciación, abriéndose en distintas naturalezas, cerradas una de otras, pluralizándose a través de esta ramificación. Escribe Deleuze en *El bergsonismo*: “Será, pues, un gran error creer que la duración es simplemente lo indivisible, aunque Bergson se expresa así con frecuencia por comodidad. En verdad, la duración se divide y no cesa de dividirse: por eso es una *multiplicidad* [...] la actualización se lleva a cabo por diferenciación, por líneas divergentes, y crea por su propio movimiento otras tantas diferencias de naturaleza [...] líneas de divergencia, de tal modo que la evolución no va de un término actual a otro término actual en una serie unilineal homogénea, sino de un virtual a los términos heterogéneos que lo actualizan a lo largo de una serie ramificada”. (Gilles Deleuze, *El bergsonismo*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, pp. 41 y 105.) Y, sin embargo, a pesar de su defensa de la inmanencia bergsoniana y su combate a la trascendencia hegeliana, el nexo deleuziano que hay entre lo uno y lo otro frecuentemente es pantópico, pues en su abandono del *orden* hacia la *organización*, Deleuze esboza, vía su comprensión del cuerpo-sin-órganos, una forma pantópica próxima. El rizoma es una figura pantópica.

El lazo dialéctico era débil. Se trata de un lazo posformado que, sin embargo, era definido como preformativo. De ahí la debilidad de su nexo, de ahí la caída del sistema histórico y su acaecimiento como evento pantópico.

Hegel, cultura, Ilustración

La transición hacia la pantopía está esbozada en Hegel, aun sea desdibujadamente. Se encuentra presente en su discusión sobre la "vanidad de la cultura" que ante la conciencia simple tiene la "torpeza de suponer que dice algo nuevo y distinto".[12] Es significativo que Hegel atribuya a la cultura la ceguera y sordera de creer que puede agregar entidades —suposición que provendría de su inconsciente de formar parte de un plan preformado, el plan fenomenológico-histórico, del que brota todo—; efectivamente, hay también un desfase entre la noción de historia y el de cultura que han sido naturalizadas como intercambiables o complementarias sin que exista entre ellas ninguna asimetría o desajuste. Pero existe.

El concepto de cultura ya pertenece al orden pantópico. Apareció en su amanecer. La noción de cultura es la noción de una pequeña pantopía. Es también una noción de transición, posterior a la de historia, precursora de la reorganización pantópica. Por eso, no hay "cultura", esto es, pseudo-sistema, que no sea una unión-de-estados, unos estados-unidos.

[12] Es también sugerente que en el pasaje de la *Fenomenología* donde inicia este esbozo involuntario de Hegel acerca de la pantopía, haya referido a *El sobrino de Rameau* de Diderot, citando el diálogo que habla aquel músico que "amontonaba y embrollaba, todas revueltas, treinta arias italianas, francesas, trágicas, cómicas [... constituyendo] un revoltijo de sabiduría y de locura, como una mezcla de sagacidad y bajeza".(G. W. F. Hegel, *op. cit.*) que inevitablemente recuerda el desorden "posmoderno" típico de la reorganización pantópica. Si bien el pensamiento hegeliano tiene como finalidad autoconsciente evitar el caos, dar orden histórico entre los entes, dicho pensamiento propiamente forma parte precursora de la reorganización pantópica. La historia tenía que ser endiosada para saber que estaba ya moribunda y pudiera ser reemplazada por la pantopía.

¿Qué ocurriría cuando en el mundo-de-la-cultura los movimientos o determinaciones dejaran de superarse unos a otros de manera *inmediata* a través de la cancelación en su contrario? Era inevitable: se formaría una summa de determinaciones, un agregado de culturemas, una espacio donde todas estas determinaciones, ya sin negatividad dialéctica, serían recolectadas en la *sistematopía* que venía preparando la estrategia de co-control llamada *cultura*, pequeña-cibermnémica.

Hegel describió semiconscientemente el proceso por el cual se forma una pantopía. Lo hizo, por ejemplo, al describir la diferencia entre la fe y la Ilustración.

Dilucida Hegel: "en efecto, la Ilustración no se comporta hacia la conciencia creyente con principios propios, sino con principios que ésta misma lleva en ella. Se limita a aglutinar los *propios pensamientos* de ésta [la fe], que en ella se hallan dispersos y carentes de conciencia".[13] Lo que Hegel llama Ilustración (*Aufklärung*) no es tanto un periodo, pues, sino una lógica racional-histórica que conglomera pensamientos; su primera característica es su índole sumatoria, congregante: "no hace más que recordar a propósito de *uno* de sus modos los *otros* que ella lleva *también*, pero olvidando siempre el uno por el otro",[14] además, pues, *la Ilustración es una memoria;* diría: una cibermnémica.

Según Hegel, la Ilustración es la separación de la fe, que ante las representaciones de la fe se separa de ella, al captar la pura *intelección*. Éste será el giro —detectado brillantemente por Hegel— que abre el relativismo inaugural e indispensable del giro pantópico, efectivamente, catalizado por la Ilustración: una vez que la conciencia occidental tardía, la conciencia ilustrada, captó, debido a su memoria erudita, a su elegante cibermnémica, su culta crítica, que sus representaciones máximas (teológicas) eran todas labor interligamentadora, fabricación cultural, fue deshaciéndose del hilo que las ligaba unas con otras, fue captándolas como puro artefacto, artificio, fue desnaturalizándolas, deviniendo colección de partes sueltas. "Lo que hace con ello es aislar el momento puro del *obrar* y del *en sí* de la fe expresa

[13] *Ibid.*, p. 332.
[14] *Idem.*

que es *solamente* un *producto* de la conciencia. Pero el obrar aislado, contrapuesto al *en sí*, es un obrar contingente y, en tanto que obrar representativo, una creación de ficciones [...] es así como la Ilustración considera el contenido de la fe".[15] Durante la Ilustración, la co-autoconciencia de la civilización se reveló a sí misma que sus principios teológicos, metarrelativos, eran "una serie de *figuras independientes* y su movimiento un *acaecer*, es decir, son solamente en la *representación* y tienen en ella el modo del ser sensible. La Ilustración aísla, a su vez, la *realidad*, como una esencia abandonada por el *espíritu*".[16] La Ilustración será la operación por la cual Occidente volverá a su Historia una recopilación de figuras, será crítica —*cantidad crítica*— que captará y *coleccionará* las configuraciones históricas desde una nueva *distancia*. (Esa distancia será el error, la insuficiencia, que Hegel critica a la Ilustración). Occidente se ha vuelto, por la Ilustración, relativo para sí mismo: cultural. (En lo histórico hay necesidad dirigente; en lo cultural, hay relatividad coleccionable). Occidente vuelve a su historia, museo.

> La fe ha perdido con ello, el contenido que llenaba su elemento y cae en un sordo tejer del espíritu saqueado, puesto que la conciencia despierta en sí ha arrebatado toda diferencia y toda expansión dentro de aquél, reivindicando todas sus partes y restituyéndolas a la tierra como propiedad suya.[17]

Desligue de lo uno con lo otro —el contenido desplegador—, por ende, colección indistinta. A la historia le ha sido removido su hilo conductor, su impulso formatriz, su principio rector y, al sacar de golpe dicho hilo, la historia de las representaciones occidentales queda reducida a amontonamiento de representaciones desconectadas. Aquí lo inconexo iluminado principia la pantopía que se volverá generalizada, la abolición del tiempo duradero para quedar inaugurado el espacio contenedor del todo retrospectivo, *re-todo*.

[15] *Ibid.*, p. 334.
[16] *Ibid.*, pp. 334 -335.
[17] *Ibid.*, p. 336.

Hilo ariádnico (Historia) devenido hilo penelópico (destejer y retejer constante).

Después de que el hilo que une un evento con otro, una representación con otra, trama interligamentadora, ha sido removida del tejido occidental —insiste una y otra vez Hegel— sobreviene el "oscuro tejer" (que identifica, por cierto, con el sentir, la *coseidad*, con lo *útil*, con lo *matérico*).[18] La "Ilustración" fue la lógica que dio origen a la pantopía. Fue la Ilustración la que, paradójicamente, comenzó el fin de la historia al disasociar lo uno de lo otro, al volver su vínculo un vínculo puramente interligamentador, no necesario, una remezcla de sus configuraciones, una deshechura de su lazo. Fue la Ilustración el primer gran ensayo de la prematura pantopía occidental.

El cuerpo inconsciente (nawal)

¿A qué me refiero con cuerpo inconsciente? Al co-cuerpo del que no estamos separados y, al mismo tiempo, el co-cuerpo del cual estamos sensiblemente divididos. El cuerpo insconsciente es el "monstruo" al que se refiere Klossowski, invadido en su imaginación por una sensación de infinito, conducido por un instinto de propagación; el cuerpo inconsciente es el "exceso" de los neobarrocos, la metástasis de la verbosidad, que en su intensidad envolvente vuelve al lenguaje co-cuerpo poético; al cuerpo inconsciente se refiere Marx cuando define a la naturaleza como el cuerpo inorgánico del hombre; al cuerpo inconsciente aluden las observaciones de Merleau-Ponty o Matthai, por ejemplo, cuando indican que el mundo externo tiene la forma de nuestro cuerpo. El cuerpo inconsciente —en la concepción que he venido proponiendo— es lo criptogenético.

A través del tiempo —no sólo en lo teórico-filosófico sino también en lo psicoterapéutico— he podido avizorar la existen-

[18] G. W. F. Hegel, *op. cit.*, pp. 337-339. "El oscuro tejer del espíritu que ya no diferencia nada en sí... aquel oscuro y no consciente tejer del espíritu en él mismo al que la fe descendía al perder su contenido diferenciado[...] tejer inconsciente, es decir, en el puro *sentir* o en la pura *coseidad* [...] la pura *materia* como el oscuro tejer y moverse en sí mismo".

cia de un *inconsciente del cuerpo*, de un *cuerpo inconsciente*, del cual el inconsciente psicoanalítico es tan solo un aspecto —aquel aspecto que el racionalismo occidental ha permitido acceder respecto al cuerpo inconsciente total—; a algunos aspectos del cuerpo inconsciente, dentro de la psicología, han aludido Jung, Reich, Laing, Hellinger y De Mauss. El cuerpo inconsciente, por un parte, pues, se trata del cuerpo transindividual, que incluye tanto al cuerpo visible como al criptocuerpo, en el que están incluidos los sentidos y patrones compartidos simultáneamente con otros co-cuerpos familiares, eróticos, sociales, muertos. A este cuerpo inconsciente, a este inconsciente del cuerpo, le he querido dar un nombre propio. Le he llamado *nawal*.

Por supuesto, con este término general quiero, a su vez, dar a entender que el concepto de *nagual* entre algunos pueblos mesoamericanos, un concepto, lo sabemos, polisémico que alude, digamos (entre otros significados) al sujeto chamánico como a su doble animal, es una conceptualización que, según mi postura, se refiere al cuerpo inconsciente y, en mi opinión, es su formulación más brillante a través de nuestras culturas. En Occidente, quien se ha acercado a una imagen más clara del nawal o cuerpo inconsciente, del co-cuerpo, ha sido Blake.[19] Lo desconocido del cuerpo, el cuerpo desconocido, ha aparecido múltiplemente en la literatura y el arte, desde el obvio tema del doble hasta manifestaciones menos evidentes. De una u otra forma, la filosofía, por ejemplo, se ha caracterizado por ser un intento sistemático de poner bajo control la aparición del cuerpo inconsciente, un intento de controlar a nawal.

El *cuidado de sí*, digamos, es lo que nos protege del cuerpo inconsciente, fijando límites a la porción del cuerpo visible, evitando su inundación por elementos de nawal. (Una inundación salvaje devendría psicosis, visión mística, nirvana, disolución de

[19] Escribe Blake: “El hombre no tiene un cuerpo distinto de su alma, pues lo que llama cuerpo es una porción del alma discernida por los cinco sentidos”. Blake sabía que el cuerpo visible está rodeado por otro cuerpo, del cual sólo es apéndice, órgano, porción, región. El cuerpo del cual no somos conscientes y, sin embargo, del cual somos parte y, por ende, quedamos determinados por él —como la mano es determinada por el resto de cuerpo consciente— a eso es a lo que llamo *nawal*.

límites). La relación del individuo con el cuerpo inconsciente es análoga a la de una isla con el océano.

Hegel precisamente apareció en Occidente porque era necesaria una ideología etoestética que diese orden a la inundación del cuerpo inconsciente, a la expansión de nawal. ¿Cómo aumentó lo nawálico? En varios sentidos. Por ejemplo, por las graves fisuras que el romanticismo había infligido al cuerpo limítrofe, al cuerpo consciente, al que los románticos y otros (del marqués a Lautréamont) se encargaron de fisurar. El romanticismo ha quedado incomprendido. En la *doxa* en torno a él se le entiende como un movimiento centrado en torno al "yo" —el yo lírico, por ejemplo— sin comprender que el romanticismo es la contradicción psicohistórica más profunda que ha ocurrido entre el yo (la conciencia limítrofe) y su dialéctica violenta con nawal (la *co-otredad*). *El yo romántico es el yo limítrofe a punto de reventar*.[20] El yo romántico es el yo que ya ha comenzado a ser invadido, cuya presa ya ha sido fisurada, por la entrada, por el reflujo en ambas direcciones, entre el cuerpo consciente y el cuerpo inconsciente, entre sujeto y nawal.

Es la moral —la *disyunción* que define a la moral— la que mantiene limitada a la agregación cuya continuación traería como resultado la plena identificación entre nosotros y nawal. Jugando un poco con la palabra *yo*, fisurándola en sus dos componentes, podemos aludir a su contradicción. Por una parte, su voluntad-de-expansión, a través de la conjunción *y*, por otro, su lucha interna contra esta voluntad-de-expansión (expansión hacia integrar, agregarse, elementos de nawal), su combate contra la *conjunción* (y) en forma de *disyunción* (o). El "y-o" es la lucha de *y vs. o*, "*yo*", síntesis imposible, fundamento de toda contradicción. Es la disyunción entre ser esto o lo otro, lo que llamamos identidad, junto, por supuesto, a su mermada capacidad de agregación (*y*).

[20] Sigmund Freud, "El yo y el ello", en *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Altaya, 1993, pp. 561. Freud sabía que el yo es una fantasía producida por el cuerpo limítrofe (otra fantasía). Dice: "El yo deriva de sensaciones corporales principalmente de aquellas que provienen de la superficie del cuerpo. Puede pues ser considerado una proyección mental de la superficie del cuerpo".

¿Qué es, pues, nawal? ¿Qué es, pues, el cuerpo inconsciente? Es el organismo sistemático del cual inconscientemente somos parte, es la dirigencia que se encuentra más allá de la frontera establecida por la lucha entre la voluntad-de-expansión y la voluntad-de-escisión; nawal es lo que se halla más allá de la batalla formatriz entre las fuerzas de conjunción (y) y las fuerzas de disyunción (o). *Nawal* es lo que se encuentra después de la frontera del *yo*.

Nawal= Aides (sin Idea)

Hegel, nawal, pantopía

Si lo analizamos de cerca, Kierkegaard es más conservador que Hegel. Kierkegaard apuesta por la disyunción; Hegel, en cambio, por una forma de suma. Tiene razón Kiekegaard en señalar que la síntesis hegeliana es una forma de optimismo metafísico, una conciliación imposible. Sin embargo, en Hegel hay un sujeto que no tiene necesidad alguna de disyunción; *o* que va cediendo su función separatriz hasta convertirse en pura summa, en *y*. yo que se vuelve Y-Y. Ese sujeto que no tiene necesidad de elegir entre lo uno y lo otro, sino que va siendo la metamorfosis de lo uno hacia lo otro, es lo que Hegel llama "historia", el sujeto puramente conjuntivo: Y... Y... Y... Y... Y...

Kierkegaard es la mesa de disección donde el sujeto elige ser el paraguas o la máquina de coser, mientras que (para usar otra figura maldoriana) Hegel sería la ratonera que —escondida entre la maleza— no deja de atrapar ratones, ratonera infinita; feroz Aleph, violento vórtice, contra-rizoma, ente que va sumándose todos los entes a su alrededor, sin dejarlos ya ir, voluntad-nawal.

La historia hegeliana es un nawal formado a través de su división-despliegue esporádico en el tiempo. Sólo el Absoluto es un nawal completo; la historia hegaliana apenas es el despliegue y congregación paulatina de un *nawal tímido.* La historia se trata de nawal porque va integrando, paulatinamente, lo disperso. Pero este nawal no deja de ser un cuerpo cuya formación está signada por la separación, como si se tratase de un cuerpo que va

formándose porque hace un siglo apareció una pierna y hace dos décadas su cadera y luego un seno y ese co-cuerpo en formación, sin embargo, nunca pudiese estar efectivamente junto, aunque, evidentemente, Hegel ya era consciente de que había un co-cuerpo, un cuerpo allende, formándose a través del tiempo. Por otra parte, la timidez del nawal hegeliano puede contemplarse en el hecho de que, a cada paso, el nawal es apenas un resumen, síntesis o concentración de todos sus órganos o avatares anteriores, nunca una co-presencia efectiva de todos ellos. El nawal hegeliano es un nawal racional, un nawal cuya formación y cuyo crecimiento está siempre bajo inspección, un control-de-nawal.

Exactamente en este punto, en esta restricción, es que aparece la pantopía, pues la historia, al tratarse de una formación de nawal aún demasiado distensa, aun demasiado racional, cede su sitio a una estrategia más feroz de formación de nawal. La ratonera infinita tendría, pues, que convertirse en pantopía para que el nawal que iba formándose a través del tiempo y, por ende, cuya atracción sólo se realizaba en la división temporal, ahora pasaría a ser una fuerza atractora ubicada puramente en el espacio, sin la intervención separatriz del tiempo, asumiendo así la forma de un espacio donde los entes van agregándose unos con otros, constituyendo una *summa*, un más grande nawal, un nawal-de-capital, un nawal basado en la memoria, un nawal-funes, un nawal-norteamericano, un nawal global, un nawal-pantópico, un nawal semiótico, un nawal de archivos, un nawal de imágenes interligamentadas por la memoria capital, *el nawal que rige a nuestra era*, un nawal que va acrecentándose en un pseudo-ahora porque está compuesto exclusivamente de imágenes que se unen unas con otras, en un orgía donde unas memorias-imágenes quedan ligadas a otras, un nawal puramente fantasmático.

La estética, lo romántico y el nacimiento del sujeto pantópico

En la estética aparece, como probablemente en ninguna otra zona del pensamiento de Hegel, la evolución del "espíritu", ese

nombre abstracto bajo el que he reconocido lo criptogenético, la prestructura cuya actualización involuntaria se debe al trabajo de cada individuo —cada pseudo-mónada—, la prestructura determinante, el co-control, que se ha formado históricamente de modo accidental, el gran accidente, que, sin embargo, aunque ha sido obra accidental de nuestra actividad transmilenaria, se ha convertido en nuestra gran necesidad, pues es lo criptogenético lo que hace surgir en nosotros la reiteración de su prestructura, su reinstalación, en cada individuo y cada generación.

Existir es reaccionario. La existencia emerge de acuerdo con patrones que la preceden; la existencia al emerger, confirma esos patrones involuntarios. Existir es reactivo.

Pensar es reaccionario. Pensar significa permanecer en la esfera interligamentadora de los contenidos existentes en la conciencia; el pensar reactiva sus propios ingredientes, reorganiza su memoria. Pensar no ha salido de sí mismo. "Mi movimiento en conceptos es un movimiento en mí mismo" dice Hegel, pero habría que recordar que el *sí-mismo* —como lo sabía Hegel— es el producto de un largo proceso del espíritu, un largo proceso de lo criptogenético, de modo que todo lo que un individuo realice es tan sólo la actualización de esta prestructura tan "detestable" como "divina".

Lo criptogenético no es un depósito fijo. Pero tampoco es una memoria que el individuo reactive, reavivando sus contenidos o patrones, sino que lo criptogenético es lo que constantemente preforma y forma actualmente al individuo. El individuo no es más que la forma ideal en que lo criptogenético se manifiesta.

Lo que llamamos *voluntad* es una reacción en que los estímulos del mundo (el nawal) se ven complementados por una serie de alternativas más o menos prefijadas en el "espíritu"; de tal manera que lo que sucede entre el "mundo" y el "individuo" es un juego de variantes dentro de una gran prestructura en que lo criptogenético se actualiza. Kafka tenía razón: en la lucha entre tú y el mundo, ponte de parte del mundo.

Toda la fenomenología es la descripción de la experiencia de la conciencia individual *en* lo criptogenético. Hegel fue asaltado por imágenes en que abstractamente describió la experiencia

de una conciencia individual —una línea de fuga fallida— a través del despliegue y obediencia *en* lo criptogenético, como si se tratase de la bitácora de viaje de un feto que ha decidido describir el viaje a través del mundo en el que se desarrolla y que al salir de éste, sin embargo, se percata de que nunca ha podido abandonarlo, pues también su fuga es parte del rumbo prestablecido por lo criptogenético. En la fenomenología se han descrito las configuraciones que toma la relación inesquivable entre individuo y criptogénesis.

En Hegel, *estética es despedida.* La estética es la formación de símbolos y, a su vez, el cese de esa formación.

En la estética, Hegel resume el viaje en el espíritu, sus configuraciones resumidas. Según Hegel, el arte nace con lo simbólico, "el verdadero símbolo es el símbolo *inconsciente, irreflexivo*".[21] ¿Cuál es el objetivo (¡accidental!) de la prestructura? *Que todo esté relacionado con todo.* La idea más bella, paradójicamente, es la idea de una total dictadura, la idea más bella, ¡La gran analogía! ¡La armonía prestablecida! ¡La sincronicidad!, son evidencia de que lo que más amamos es el gran hermano, el totalitarismo, en el seno mismo de la naturaleza, el orden. ¿Cómo se vincula lo uno con lo otro? A través de la conexión de lo simbólico. Para vincular —en co-fantasía— lo uno y lo otro se requiere de la formación de un *símbolo* que los comunique. Toda relación es simbólica.

Como Hegel lo supo, el símbolo es *el intento sublime de representar lo infinito.* En un símbolo se intenta capturar a nawal, describir perfectamente una de sus zonas —precisamente por la índole simbólica de toda representación, esto es, su índole fallida, es que es posible la uponoia. Los símbolos brotan de lo criptogenético —hecho puramente de símbolos, esto es, de *patrones de actividad abstraidos*, de economías energéticas naturalizadas— y cuando brotan reiteradamente a través de los individuos —que poseen líneas criptogenéticas comunes— y a través de las generaciones, el símbolo pasa a ser social, formar cadenas asociativas entre símbolos, se hace consciente. He aquí donde

[21] G. W. F. Hegel, *De lo bello y sus formas*. México, Austral, 1993, p. 149.

aparece lo que Hegel denomina lo *clásico*, es decir, la suposición de que los símbolos hechos ya conscientes efectivamente tienen una relación necesaria con los contenidos que representan.

¿Qué es lo bello? La manifestación sensible de una zona criptogenética. Toda forma de belleza es simbólica. (El símbolo es lo que reúne.) Cuando lo clásico —es decir, la Edad de Oro de lo Convencional— se desgasta, los vínculos entre lo uno y lo otro se distienden, se desnaturalizan, se artificializan. Lo romántico, como bien señaló Hegel, aparece cuando las representaciones se han acumulado, se han vuelto una colección. El sujeto romántico es un sujeto fronterizo. Se debate entre el *y* e *o*.

Por un lado, ha descubierto una zona desconocida, no estructural, por eso "revela una forma de pensamiento demasiado alta que no puede representarla el arte".[22] Ya está operando fuera de la prestructura. Está acercándose a nawal, eso que la prestructura quisiera asimilar dentro de sus patrones establecidos, reducir lo desconocido a conocido, convertir a nawal en lenguaje, representarlo, volverlo símbolos.

Por otro lado, cuando el sujeto romántico deja de buscar en el mundo sensible el desarrollo espiritual y se sumerge en sí mismo, ¿qué puede encontrar ahí? ¿qué puede encontrar en el llamado "mundo interno"? Éste es su drama: encontrará, nuevamente, de manera críptica, al mundo. El individuo se sumergerá en lo criptogenético. Quedará hundido en los símbolos, patrones, contenidos, formados ahí por los muertos. Dice Hegel: "La naturaleza se desvanece, se retira a un plano inferior; el universo se condensa en un solo punto, en el hogar del alma humana".[23] El alma romántica es un aleph. Es un archivo donde lo romántico encontrará un gran depósito de contenidos. Lo romántico es pantópico.

Por una parte, pues, lo romántico divorcia lo "verdadero" de la actual forma sensible. Por otra, acude a la cuna de matrimonios (símbolos) entre "verdades" y "formas sensibles", ¡lo criptogenético! (El "Espíritu"). Lo romántico, pues, es la

[22] *Ibid.*, p. 155.
[23] *Ibid.*, p. 164.

contradicción máxima.

El romántico es el vaivén entre lo *oceánico* y lo *ossiánico*. El vaivén entre la participación mística, la fusión con el Todo, la inconciencia, y la artificialidad, el divorcio, la fisión, la autoconciencia. El vaivén entre lo "natural" y lo "apócrifo".

Hegel, en su propia cosmovisión, se percató de esta contradicción y deseó disolverla, pues lo que él llama "el fin del arte" no es más que el proyecto de dar fin a la representación, el proyecto contra los símbolos, desde los símbolos irreflexivos hasta su remezcla.[24] Hegel, al final de su sistema, quiere disolver lo criptogenético, porque captó que lo criptogenético, la prestructura, a final de cuentas, desea autodestruirse, cesar su rigidez, impedir su expansión, frenar su continuación. Hegel y el budismo desean alcanzar, a final de cuentas, fulminación subitánea. Los budistas desean detener la prestructura —cuya reiteración ellos llaman *samsara*— mediante una completa disolución de ella, el llamado *nirvana*.[25]

Lo interesante en Hegel es que el Absoluto es la prestructura

[24] *Ibid.*, p. 209. Según Hegel, lo romántico es precisamente remezcla: "En las representaciones del arte romántico todo encuentra su lugar: todas las esferas, todas las manifestaciones de la vida, cuanto hay de grande y de mezquino, de lo más elevado y de más bajo, tanto lo moral como lo inmoral, en él figuran igualmente [...] El artista se erige dueño absoluto de toda realidad, mediante su manera personalísima de sentir y concebir [...] Modifica a su capricho el orden natural de las cosas, no respeta nada, pisotea las reglas y costumbres". Por estas observaciones de Hegel podemos saber que *la remezcla romántica y la remezcla posmoderna son parte de una misma lógica: la lógica pantópica*. Véase la discusión que Hegel hace de la "ironía romántica" y se encontrará una perfecta descripción de lo que casi un siglo después fue descrito como "posmodernismo", lo cual nos revela que el posmodernismo como práctica apologética o diagnóstica de estrategias-de-eclectismo y remezcla no son más que regresiones-hacia-estados-históricamente-románticos, ya descritos por Hegel.

[25] ¿Qué es el budismo? Una forma de representación literal de la prestructura. Por ende, el budismo afirma que nuestra existencia es resultado *karmático* (lazo) de muchas existencias previas. El budismo no se equivoca. Esas existencias previas, sin embargo, se refieren a todas las existencias que han participado en la formación de la prestructura que heredamos al nacer. Y esas existencias también se refieren a las existencias (sociofamiliares) con las cuales hemos ligado la nuestra, de tal modo que existir se ha vuelto una red de existencias, causándonos apego a otras existencias, esclavitud, co-control. El budismo, asimismo, acierta

de la que se derivan multitud de manifestaciones y, a la vez, la liberación de todas esas manifestaciones, el fin de la fenomenología. La teoría del fin del arte tanto como el saber absoluto son zonas pensamentales de Hegel que postulan una cancelación de la fenomenología; zonas que desean sabotear la repetición de la prestructura.

¿Qué sucedió con el fin de la fenomenología después de Hegel? Por supuesto, no fue realizada. La fantasía histórica fue suplantada por la fantasía pantópica. El co-inconsciente dio un giro y ocurrió un relevo de imago. Si la fantasía del mundo industrial había provocado el flujo a la conciencia de la estructura mecánica del co-incosciente, simultáneamente acaecía otro accidente, *el accidente concomitante del mercado*, y el co-inconsciente comenzó a estructurarse en la forma de mercado, de espacio-tiempo de multiplicación de artefactos para su consumo, para su recombinación y oferta. El capitalismo es la motivación psicohistórica de la imagen pantópica.

Los saberes pueden ser reorganizados. Nosotros somos la falsa desaparición del tiempo. Nosotros somos la integración. Nosotros somos ese sujeto del que hablaba Hegel, en quien todas las representaciones están contenidas y juega con ellas, las remezcla, a su capricho, porque el hilo que antes las unía —la convención metafísica, fuese Dios o la historia— que solía mantenerlas anudadas, en larga telenovela del Espíritu, el Gran Hilo fue removido, y lo que era un rompecabezas devino colección de piezas sueltas, cuyo desorden sólo puede ser sustituido por el reorden individual —lo ilustrado, lo *romántico* y la ironía hegelianas, aquello, como vimos, que también ha realizado la Ilustración, porque tanto en la interligamentación ilustrada como en el reorden romántico, el hilo es sobrepuesto por puro

en que podríamos liberarnos de todas esas existencias. Sólo que el budismo (por lo menos, el exotérico) cree que esas existencias son transmigraciones diacrónicas, cuando, en realidad, el samsara ocurre en el plano sincrónico, la división en muchas existencias, los apegos, ocurren en la existencia actual. El budismo llegó más lejos que Hegel, y, sin embargo, ha terminado siendo víctima de sus propias metáforas. Lo que el budismo llama samsara es la prestructura; lo que llaman nirvana, entrega a nawal.

capricho—; *nosotros somos la pantopía.*

La pantopía, un espacio que todo lo contiene simultáneamente, una colección o jaula en que han sido depositados todos los entes —esa re-edición o *redux* cuyo pseudónimo es el "El Todo"—, un Absoluto hegeliano que no se divide de sí mismo a lo largo del tiempo, sino que permanece y se aglomera consigo mismo en un solo punto, ese espacio, esa pantopía, por supuesto, es sólo una fantasía. La pantopía es un espacio fantástico. Se trata del espacio fantástico compartido por los sujetos dentro del capitalismo. La pantopía es la co-fantasía. La pantopía es sólo el espacio estético-político que es nuestro fundamento fantástico. La pantopía es imposible. La pantopía es el pensamiento. El nawal no puede ser controlado. La pantopía no es más que un pseudo-nawal. El nawal no puede ser atrapado. El nawal, por ende, se vengará de esta época pantópica. La inundará.

¿El final del arte?

Luz Sepúlveda

I

Mi hipótesis se basa en un principio que no tiene nada de original, pero que es de donde partiré para tratar de explicar la situación de las artes visuales en la actualidad. Se trata de que no es que actualmente hayamos alcanzado el final del arte, vaticinado desde el fin del romanticismo por Hegel y como varios autores más recientes han insistido en explicar, sino que a lo largo de la historia del arte, y más específicamente durante todo el siglo XX, ha habido distintos fenómenos que han dado lugar a cierta muerte en el arte, aunque sería más exacto decir que estos acontecimientos han dado lugar al final de una definición del arte para ceder a otras más adecuadas.

Cuando las formas clásicas cedieron su lugar a una estética románica, desde luego que hubo un final del arte, en cuanto que la figura dejó de ser el canon mediante el cual se asentaban los principios estéticos de la época. Siglos más tarde, el Renacimiento impuso nuevas reglas, mismas que llegaron a su fin con el manierismo, el barroco y el rococó. Se puso un nuevo fin a los preceptos estéticos imperantes. Después del neoclásico, se sucedieron nuevos movimientos que a su vez llegaron a distintos finales: el romanticismo, el realismo, el impresionismo, el simbolismo, el neoimpresionismo y el postimpresionismo. Cada uno significó la muerte de un tipo de arte.

A partir de entonces —los últimos decenios del siglo XIX— se originan las llamadas vanguardias artísticas del siglo XX, las cuales, dentro de sus postulados políticos, filosóficos y estéticos

reunidos en los *Manifiestos,* siguen literalmente la inflexión hegeliana: preparar el retorno del espíritu a sí mismo y en sí mismo. Así es como paulatinamente se dio el cambio en donde el arte se convierte en filosofía: el objeto se anula como uno sensible para volverse un objeto de pensamiento. Hegel anuncia que "el interés por el objeto representado es evidente en la brillante subjetividad del artista, que busca mostrarse a sí mismo y su talento".[1] Los retratos se convierten en autorretratos y el artista se mira a través del cuerpo del otro.

Las vanguardias artísticas enfilaron su artillería durante casi cincuenta años para clamar fines del arte cada pocos años. Algunas de las manifestaciones duraron incluso menos de un lustro. Cézanne y los cubistas dieron fin a la perspectiva clásica; los fauvistas dieron fin al dibujo académico; los futuristas dieron fin a los planos diferenciados; los expresionistas dieron fin a la representación exacta de la realidad exterior; los abstractos dieron fin a la figura como entidad única para hablar del ser; Duchamp y los dadaístas fueron más lejos y dieron fin a todos los principios hasta entonces estipulados, además de dar muerte a la representación como tal, fuese una figura o una forma abstracta, en favor de un objeto prefabricado o *ready-made*.

Alrededor de 1915 el arte llega a su fin y deja de ser objeto de apreciación para convertirse en uno de concepción. No importa si la obra de arte está hecha de una u otra manera, de uno u otro material, dispuesto o no sobre un soporte o pedestal o facturado de una equis técnica: a partir de entonces la obra evocará pensamientos, ideas, propuestas, conceptos e incluso pretextos. Definitivamente se da muerte a un tipo de arte; es el final del arte, pero el nacimiento de uno nuevo.

No obstante los cambios detonados por las vanguardias, tanto en el campo formal como conceptual de las artes plásticas, antes de cumplir medio siglo, se extinguió en lo que se llamó "la tradición de lo nuevo" (en contraposición al *shock* de lo nuevo de Robert Hughes). El legado de signos e indicaciones que deja para la posteridad es retomado por los posmodernos quienes

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, <http://www.antroposmoderno.com/antroarticulo.php?id_articulo=588>.

visualizan a los "ismos" de los últimos cincuenta años como la academia, la escuela o los maestros que ahora se encuentran en los grandes museos, en las ferias internacionales y en las enciclopedias de la historia del arte, originándose así, un nuevo final del arte.

No obstante la premura con la que Duchamp alcanzara la complejidad de la conceptualización del objeto artístico al desfuncionalizarlo, recontextualizarlo y resignificarlo, sus ideas no fueron puestas en práctica sino hasta los años sesentas cuando nuevamente se da otro final del arte. El neodadaísmo —mejor conocido como arte pop— utiliza el objeto prefabricado sin la idea duchampiana de por medio, aunque en un contexto de cotidianidad, banalidad y ordinariez, que dio como resultado un desencadenamiento de movimientos que tomaron sus preceptos pragmáticos de las vanguardias, aunque sin un contenido vanguardista en el que prevalecieran las ganas de transformar, romper, revolucionar o proponer… La neovanguardia de los años sesentas y setentas y retoma las formas y estrategias de los movimientos de ruptura de la primera mitad del siglo XX y las muestra en una actitud enaltecida y acoplada a los estándares mercantiles de una sociedad acrítica. Éste es justamente uno de los periodos en que mayormente se puede hablar de la muerte del arte: aunque no se trata de eso en lo más mínimo, sino que se modifican las bases sobre las cuales se denominará, definirá y se conceptualizará el arte. En 1964, Warhol expone una instalación con cajas de jabón Brillo y por las cuales Arthur C. Danto declaró el fin del arte, pues después de ese gesto cualquier cosa, objeto, propuesta o frase del artista podrá ser considerada como arte.

A pesar de la idea original de los artistas pop por molestar a la sociedad, ésta se adaptó rápidamente a los nuevos lenguajes plásticos apropiados de las vanguardias, aunque deconstruidos y recontextualizados en la neovanguardia. Se puede decir que si Duchamp modificó el papel del arte al convertirlo de un objeto de apreciación a uno de concepción, los artistas *pop*, *op*, hiperrealistas, minimales, nuevos abstractos, e incluso los terrestres, accionistas, artistas povera, del arte corporal, etcétera, transformaron al arte de ser un objeto de concepción a ser uno de consumo. Aquí se cataliza otro final más del arte en el siglo XX.

Más adelante, los años ochentas gozaron de una bonanza especial en el campo de la crítica, el coleccionismo y de la sociedad en general, por lo que se puede hablar de otro final del arte: cuando el artista ya no está al frente de una sociedad para guiarla o aun para delimitarla, mostrarla o incluso denunciarla, cuando la producción artística de una sociedad está perfectamente amalgamada a la sociedad a la que pertenece, se pierde el valor de la vanguardia y se llega a la muerte del arte.

El *boom* generalizado de artistas, sitios de exhibición, difusión, productos, promotores, etcétera, y de gente relacionada con y para el arte, ha provocado que los artistas opten por un lenguaje complaciente, más que uno que provoque el cuestionamiento, la reflexión y, en cambio, que se acomode a los principios de una sociedad enferma. Los años ochentas asestaron un buen golpe al arte, que lo dejó semiinconsciente, solamente para renacer con gran fuerza y vigor.

Es preciso comprender que el arte actual se distingue, entre otras cosas, porque ha cambiado de esquemas en cuanto a su proceso de producción, distribución y consumo dentro de la sociedad. Los parámetros estéticos por los cuales se regía el arte hasta hace dos decenios han sido abiertos, ampliados y configurados para responder a las necesidades de hoy en día. El arte contemporáneo (de 1990 a la fecha) se diferencia del posmoderno (de las décadas de los sesentas, setentas y ochentas) principalmente por la drástica variación que exige del gusto de la sociedad, por el lenguaje —códigos y signos— que utiliza y la valoración que se le da como categoría artística (en el espacio "transfigurado" de Danto, cualquier acto, producto, frase o pensamiento puede ser considerado como arte).

Nuevas categorías estéticas se han adecuado a la jerarquía en donde antes primaba la belleza y ahora lo escatológico, chocante, repulsivo o feo se acepta como categoría estética que puede ser no bella sin caer en lo meramente sensacionalista, perversa o repelente. Por citar algunos ejemplos: la estadounidense China Adams bebe un vaso de sangre de las personas que posteriormente fotografía y expone junto al vaso vacío y una notificación notariada de que, en efecto, la artista tomó la sangre perteneciente al personaje representado.

Marianna Dellekamp consiguió en un hospital de la ciudad de México muestras de fluidos corporales —orina, semen, sudor, líquido bronco-raquídeo, etcétera— además de endoscopías con úlceras, colonoscopías de hernias gástricas o rayos-x de distintas partes de la osamenta humana, y montar las fotos sobre soportes que semejaban un móvil altamente estético.

El artista belga Wim Delvoye, por otro lado, ingenió una máquina digestiva a la que se le alimenta para que ella sola haga la digestión a través de matraces con ácidos que ayudarán al proceso que culminará con trozos de excremento. Además, el artista ofrece en su página web heces fecales en paquetes de plástico que se venden y, desde luego, se compran.

Los artistas contemporáneos reflejan en su obra lo que podría considerarse el factor más sustancial de fin de siglo: la obsesión con la actualidad. Si antes, palabras tales como desarrollo, evolución o progreso quedaban fuera del ámbito de las artes, ahora el tiempo se perfila como un factor determinante y global. La saturación de información visual que reciben los artistas rebota de manera directa en sus obras que deben ser difundidas y expuestas lo antes posible, para no ser obsoletas. Los valores modernos de la novedad y la autenticidad vuelven a ser abordados por los artistas finiseculares, pero con un sentido de juego, con capacidad para ser reproducida, que responde a un tiempo puntual (el aquí y el ahora) y, en ocasiones, inmaterial (efímera, conceptual, relacional o electrónica). El espectador debe comprender que el arte ya no es un vehículo de mera apreciación; la obra de arte, vínculo entre el artista y el cuerpo social, es ante todo un argumento, la emanación de una estrategia que no necesariamente tiene que acompañarse de lo bello o de aquella definición anticuada de belleza que, desde luego, hoy en día no se contempla.

Si el *ready-made* dio fin al arte como objeto de apreciación en favor de uno de concepción y el pop dio fin al arte de concepción por uno de consumo, en los años noventas se da fin al arte como objeto en sí mismo, en favor de la relación. El arte relacional privilegia la experiencia intersubjetiva que se desprende de una propuesta del artista y el espectador. Se puede considerar que la mayor parte de los años noventas privilegiaron este

tipo de prácticas artísticas que alcanzaron su clímax en el texto compilatorio del teórico francés Nicolas Bourriaud, *Estéticas relacionales,* de 1997, dando fin a la vorágine de objetos que se produjeron desde el decenio anterior. Bourriaud denominó "arte relacional" a la práctica artística en donde se lleva a cabo una interactividad por parte del artista ejecutor y el espectador/participante a partir de acciones preformativas u otras técnicas de interacción. El artista relacional confronta también a los paseantes —fuera del museo o la galería— y analiza sus reacciones, respuestas y consideraciones que forman parte del experimento procesual llevado a cabo por el artista en un intento por consolidar su tesis en una estética relacional. Además, el artista relacional utiliza sus acciones como estrategia en la que se redefinirá el papel que juega el producto artístico frente al consumidor, así como rediseñará la relación entre la producción, la difusión y el consumo de la obra de arte.

El periodo en el que se desarrolla el arte relacional es el de la posmodernidad tardía, cuando cualquier proyecto establecido desde la modernidad, es obsoleto. Ni mitos ni utopías engendran nuevas ideas: la producción artística ha caído en el mero pretexto de la experimentación y la especulación. Debido a ello, la posibilidad de entablar un diálogo directo con una obra de arte se da más en términos de consumismo en donde la contemplación e incluso la concepción de la obra quedan relegadas a un segundo plano.

A partir de los años setentas, cuando las propuestas conceptuales entraron en vigor, los artistas proclamaban que los museos y galerías eran instituciones directrices que únicamente apoyaban (exponían, difundían y vendían) producciones que provinieran del *mainstream*, del arte establecido. Una de las principales acciones que tomaron para revolucionar precisamente este precepto fue salir a la calle, ocupar espacios públicos, intervenir sitios —urbanos o extracitadinos— e interactuar o, por lo menos intentar provocar una reacción, con los espectadores. Aquí se encuentran las raíces del arte relacional y es el punto en el que se marca otro final del arte, tal y como en la neovanguardia se había establecido.

Una de las definiciones que Bourriaud emplea para describir el arte relacional, es que el significado de la obra se construye colectivamente; es decir, no se trata de una experiencia de consumo individual. Además, el espectador interviene solamente como lector de la obra y no se exige su participación activa. El arte relacional se lleva a cabo en el tiempo y el espacio públicos y crea experiencias de comunicación interactiva en encuentros intersubjetivos.

El ejercicio artístico es considerado como un "intersticio" social en el que las relaciones humanas pueden llevarse a cabo. Nicolas Bourriaud sentencia que la estética relacional no tiene nada que ver con el proyecto idealista y teleológico de la modernidad en el que la razón moldearía un mundo global de progreso y desarrollo. En cambio, actualmente se pretende construir un nuevo tipo de relación con lo inmediato, el vecino y su comportamiento, lo que genera un tipo de producción completamente distinta y en la que el objeto queda como testigo de una acción, más no puede valorarse en sí mismo por sus cualidades estéticas, sino como parte del desarrollo de una idea en un contexto específico. Fin a otro tipo de concepción artística.

Tomando como parámetro a las etapas de la visión propuestas por Régis Débray, la obra de arte es actualmente un producto en continuo flujo que goza de una difusión planetaria gracias a la impresión de revistas, periódicos, a programas televisivos, noticieros y, sobre todo, a la enorme cantidad de información que existe en los medios de comunicación masiva, en general, y en internet, en particular. Igualmente, los objetos que conforman el mundo de la producción artística contemporánea están determinados por la tecnocracia global y económica de Estados Unidos, lo que significa que aunque no sean producidos en ese país, sí son expuestos, etiquetados, vendidos y glorificados en el circuito de compra y venta de arte estadounidense. Además, pareciera que las obras de arte han sido facturadas mediante estereotipos para estimular, embelesar o distraer a quien los desee poseer, de la misma manera que si se tratase de prácticamente cualquiera otro objeto producido como mercancía. Además, las obras de arte contemporáneas pueden ser adquiridas, consumidas, reproducidas y desechadas con suma facilidad.

II

El artista uruguayo Martín Sastre presenta una serie de video (*La trilogía iberoamericana*) entre 2002 y 2004. En ella se retrata en una autoparodia que representa una situación ambivalente en la condición del arte contemporáneo: por un lado, se trata de un artista que ha tenido éxito en Europa, pero en últimas instancias, sigue siendo un latino en tierra extranjera. El tercer video, *Bolivia 3: Confederation Next*, habla de la muerte de la ficción, cuando Hollywood se halla convertido en pantano, de donde emerge Tom Cruise —casi el único superviviente humano, pero en condición de vampiro— quien proclama: "quien tiene el control de la ficción, tiene el de la realidad"… Por ello, se entabla una contienda de espadachines entre el estadounidense Matthew Barney a quien Sastre atribuye la muerte del video-arte desde el momento en que se convirtió en el emblemático artista de los años noventas al hacer una súper producción de cinco mega proyecciones a las que denominó *Cremaster* y de las cuales una sola se vendió por más de dos millones de dólares. En el video del uruguayo, Barney es confrontado por haber aniquilado el video-arte, por no haber sido incluido Sastre en la Bienal del Whitney y porque el artista estadounidense avasalló en cuanto a fama y fortuna dentro del mundo del arte, lo que le abrió las puertas para el "resto del mundo". "La única ventaja que tengo sobre ti —advierte Sastre como penúltimo suspiro de agonía— es que tú no entiendes mi idioma y yo puedo hablar tu lenguaje",[2] lo que provoca que Barney se vea atacado, lastimado, disminuido y finalmente reencarnado en una ridícula botarga del dinosaurio morado con el mismo nombre. Martín Sastre levanta a Barney, lo perdona y lo guía a un futuro más promisorio pues el sol ya se está poniendo en Europa, pero en América está aún por salir: Bolivia es la siguiente capital del arte y ahí triunfarán los dos, mano a mano, sin rencores de por medio.

[2] Martín Sastre, *La trilogía iberoamericana*. León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Video conformado en tres partes grabadas entre 2002 y 2004.

III

¿Cómo poder calificar al arte como bueno o malo, o incluso en el sentido de qué tan artístico es o cuáles son sus cualidades estéticas, después de que una fotografía de Andreas Gursky se vendió el 10 de mayo de 2005 por más de seiscientos mil dólares?

Tan sólo el año pasado, una *Antropometría* de 1960 de Yves Klein, que se trata de la impresión de un cuerpo femenino pintado en azul y arrastrado por un papel sobre el suelo, se vendió en más de 4 millones de dólares. La famosísima pecera que contiene un tiburón en formol, de Damien Hirst, se vendió en nueve millones de libras y se rumora que el artista ha tenido que intervenir su instalación pues el animal se estaba pudriendo.

En fin, datos escalofriantes que más tienen que ver con el mercado, la economía o cuestiones que nada tienen que ver con la "artisticidad" o la estética de una obra de arte, hacen que un artista pase a la historia o sea un desconocido. ¿Cómo definir al arte, cómo hablar de belleza, o en qué términos hablar del valor o del fin del arte, si lo que encontramos en la actualidad son factores que más tienen que ver con la inversión, la plusvalía, las relaciones públicas o los contactos sociales, que con la forma, estructura, intención, color, temática o efectos que produce una obra de arte?

¿En qué momento se puede hablar del fin del arte en la época contemporánea? ¿Desde el momento en que en MOMA pagara más de un millón de dólares por la serie de fotografías en blanco y negro *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman? ¿O cuando Maurizio Cattelan ofreció una beca a quienes cumplieran la única condición de no exhibir su obra por un año y la convocatoria quedó desierta? ¿O cuando Salinas de Gortari inventó al Fonca para becar a los artistas y mantenerlos callados? ¿O cuando el niño malo del arte británico de los noventas, el citado Damien Hirst, se compró un terrenazo en Ixtapa? Varios fines ha tenido el arte, y aun así, no ha llegado a un final. Se reinventa cada año, cada mes, cada semana, con estrategias apropiadas, usadas, sin fundamento aparente, pero que responden a una nueva era que lo vive y define como arte.

Del valor de la obra de arte en un mundo capitalista. Estética hegeliana desde la perspectiva crítica de Theodor Adorno

Mario E. Chávez Tortorelo

> La experiencia estética es autónoma sólo donde rechaza al gusto centrado en el disfrute. El camino hacia ella pasa por el desinterés [...] Pero no le basta con el desinterés. El desinterés reproduce el interés de manera inmanente, transformado.
>
> Theodor Adorno

Introducción

Si hoy se da por supuesto y por evidente un sentido estético, no se debe necesariamente al desinterés, que es propio de la belleza. Además, si la autonomía de la obra del artista es propia para algunos, resulta enajenante para otros. Desde una perspectiva crítica, la obra de arte debe entenderse tanto como purificación del mundo (mediante la belleza) como la expresión de su esencia bárbara.

Con base en la estética hegeliana[1] podemos decir que el

[1] Con "estética hegeliana" me refiero al conjunto de dictados, apuntes y textos que se consideran producto de las lecciones de Hegel sobre estética (en este trabajo se utilizan dos ediciones: una versión en español del texto de H. G. Hotho, editada por Alta Fulla, y una versión bilingüe del texto de F. von Kehler, editada por Abada). Las otras fuentes de esta estética hegeliana son la *Filosofía del espíritu* de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* y la *Fenomenología del espíritu*.

mundo prosaico y el conocimiento científico-filosófico se dan la mano mediante una purificación que va, de la forma brillante y hermosa[2] de ciertos objetos, a la verdad de todos ellos: de lo bello al concepto de belleza, es decir, del arte a la filosofía del arte o estética. Esta purificación consiste en una obra que armoniza los extremos: lo sensible y accidental con lo abstracto y esencial. Obra espiritual que, a su vez, puede dividirse en dos grandes fases: la creación artística y la recreación filosófica. El problema es si la recuperación del objeto de la estética en un concepto que expresa y contiene su verdad, tiene algún sentido verdaderamente interesante y vinculante para el espíritu que se critica a sí mismo, antes de reconocerse, y que se fija en lo arbitrario de su propia formación, más que en lo que tenga de necesario.

Para la estética hegeliana, el arte ya es cosa del pasado. El artista ha perdido aquello que antaño le permitía meterse en las fuentes del espíritu y salir con un producto vinculante a la vez que desinteresado, verdaderamente interesante o realmente significativo para el espíritu.

Mientras tanto, la forma de ser propia de cualquier cosa es delineada por su peculiar transcurso en nuestra vida y determinada por los intereses personales, que adquieren la finalidad abstracta de la utilidad económica. Podemos pensar que sin la esperanza del ideal artístico, ahora sí, todos los objetos se reducen a su utilidad económica y quedan remitidos a uno, el que los consume.

Por el contrario, para que la obra de arte sea juzgada correctamente, se necesita una actitud desinteresada por parte del que enjuicia, y es gracias a este desinterés que puede hablarse del verdadero interés que suscita. Pero una actividad tal es imposible cuando se supone que todo objeto vale por su conversión en el interés general y abstracto del dinero. El arte, como lo peculiar de ciertos objetos producidos u obras, se desintegra en múltiples va-

[2] Es decir, mediante el reconocimiento de la historia del arte que, por decirlo así, "en el día" se ha producido. Para Hegel, la filosofía es un trabajo de reconocimiento y recogimiento espiritual que inicia sus labores al atardecer. Por otro lado, la ideología capitalista emprendió el vuelo en un día que al parecer se hizo de noche, a principios del siglo pasado.

loraciones y juicios subjetivos; al tener un valor económico concreto pueden cambiarse por cualquier cosa o conjunto de cosas que lleguen al precio. ¿Cuál sería entonces el objeto de la estética entendida como filosofía del arte, si al fin se trata de dinero?, ¿tiene sentido seguir preguntando por la obra de arte en un mundo capitalista? No pretendemos dar una respuesta última a lo anterior, pero sí intentamos reflexionar al respecto. Para esto se problematiza la noción de percepción y la valoración de la realidad, se desarrolla el enfrentamiento entre el valor de la belleza y el valor económico, y se plantean algunas relaciones entre la estética hegeliana y la teoría estética crítica. De este modo se pretende investigar algunas características generales del objeto de estudio de la estética hegeliana y reconsiderar el sentido de una rama filosófica que fue muy importante tanto para el idealismo como para la teoría crítica.

Así pues, en este texto se trabajan básicamente tres puntos, con base en las filosofías de G. W. F. Hegel y T. W. Adorno: 1) realidad y certeza de la estética, 2) el valor de la obra de arte en un mundo capitalista, y 3) la autonomía del objeto de la estética en un mundo capitalista. La división del texto responde a los tres ejes temáticos numerados. Si bien los tres temas se trabajan en los tres puntos, hay diferencias en la acentuación y el encadenamiento de las ideas; el propósito es que el sentido de lo expuesto sea aclarado desde distintas perspectivas o puntos de apertura.

I

Vivimos en un mundo lleno, repleto, que sigue llenándose con más cosas todo el tiempo. Cosas que se mueven mucho y reposan poco. Pasan de un cuarto al otro, de una persona a otra, viajan de país en país. Y en cada lugar se desgastan, van perdiendo sus cualidades e intercambian partículas.

El borde de un objeto se pierde en otro velozmente. Parece que ni la sensibilidad ni la conciencia intervienen en el resultado. Dependiendo de la perspectiva que tengamos, el objeto es enmarcado, recortado o continuado por otro sin intermediarios

aparentes. Exagerado este efecto, por ejemplo con una cámara que acelere el transcurso temporal, podemos llegar a concebir la realidad del mundo como un conjunto de formas transpuestas cuya materia se aplasta a sí misma con mucha rapidez, de modo que los intermedios definitorios de cualquier configuración particular se cierran por completo a la conciencia y hasta a la sensibilidad, por la velocidad y constancia de los choques y las transformaciones.

La imagen anterior tendría cierto sustento en el hecho de que el mundo se escapa de las definiciones muy fácilmente, por lo menos para la percepción finita de nosotros los mortales. Puede decirse que la conciencia de las cosas u objetos mundanos que componen el mundo, en tanto conciencia propia de un humano cualquiera, no se acompaña necesariamente de las diferencias y relaciones específicas de los objetos de dicha conciencia. Y la concepción de que todo cambia inesperadamente puede facilitar las cosas en ciertas ocasiones, por ejemplo, permite acepar la indeterminación y no desesperar cuando resulta muy difícil entender lo que se tiene enfrente. Pero en realidad, una imagen parecida sólo se presenta cuando no se pone mucha atención al asunto; poniendo la atención adecuada la mediación espiritual interviene necesariamente, y ya no puede ocultarse el devenir de las cosas con un bloque amorfo e indeterminable.

La apariencia sensible del mundo (compuesta de formas que se transforman), que se presenta como la realidad en principio, sólo es uno de los momentos de la verdadera realidad. Dice Hegel que

> en la experiencia hay tres cosas: primero la realidad, segundo la negación de la realidad, tercero esta negación como afirmación, como alma, como el poder, lo determinante, configurador, la forma infinita cuyo fenómeno y manifestación externa es la realidad.[3]

Con esta dialéctica podemos entender la idealidad de lo real

[3] Georg W. F. Hegel, “Idea en general e ideal”, en *Filosofía del arte o estética.* Madrid, Abada Editores, 2006, p. 121.

y la percepción de la realidad del idealismo hegeliano.
Fenomenología del mundo espiritual y real (presuposiciones y comprobación)

Es muy poco lo que se tiene que reflexionar —aunque sí se requiere entendimiento— para que opere la certeza sensible. De ahí su carácter inmediato y fácilmente asimilable, y sus límites en el ámbito del saber: es poco lo que puede asegurarse sobre dicha certeza. Por otro lado, con el método adecuado y tras reflexiones largas y pronunciadas, todos los objetos llegan a ser determinados con seguridad. Puede hacerse una afirmación como la siguiente porque se alcanza una certeza mucho más comprensiva y reflexiva que la sensible: "sé que tengo una multitud de pensamientos, y ese contenido está sintetizado en este ser-para-sí incorpóreo e inmaterial". En este nivel de pensamiento y reflexión, la realidad se concibe como la salida de los ideales del pensamiento hacia el mundo que sentimos a nuestro alrededor, aquel en el que las cosas están unas fuera de otras,[4] sin unidad y en constante transformación (de ahí que choquen, cambien constantemente y pierdan su pureza). El mundo que llamamos real resulta ser, principalmente, ideal, lo cual quiere decir que el mundo real es un producto del espíritu, nombrado y realizado por el espíritu.

La misma conciencia que tiene sensaciones inmediatas puede seguir el camino espiritual para comprender el mundo adecuadamente, esto es, tener la idea de lo esencial del fenómeno, y hasta puede hacer fenomenología: un tratamiento científico-

[4] Al respecto dice Hegel que: "en la realidad están unas fuera de otras las determinaciones que, en el concepto, son puramente ideales". (G. W. F. Hegel, *Estética*. Barcelona, Alta Fulla, 1988, pp. 116-117.)

[5] Entendemos al fenómeno como la aparición de la esencia del objeto. Dice Hegel: "La esencia ha de *aparecer* [fenoménicamente…] Parecer es la determinación mediante la cual la esencia no es ser sino esencia y el parecer desarrollado es la aparición [o fenómeno]". (G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid, Alianza, 2005, p. 224.) Este parecer puede desarrollarse de un modo científico-filosófico, lo cual quiere decir, para Hegel, hacer fenomenología. El método de esta fenomenología es la dialéctica hegeliana, en la que los elementos son negados, derogados y recogidos por los que les suceden.

filosófico del mundo que deviene.[5]

Esta ciencia aplicada por Hegel presupone al espíritu, su universalidad y su verdad. Presupone a lo absoluto como espíritu.[6] Pero dichas presuposiciones han de ser comprobadas por la fenomenología misma, que hace manifiesta la esencia del mundo. Sobre todo es en los últimos pasos del trabajoso camino expositivo que el sentido y el valor de esas presuposiciones, que de principio parecen aventuradas e impositivas, han de quedar comprobadas, así como la necesaria derivación del mundo que de ellas se sigue.

Así pues, el riguroso tratamiento fenomenológico es el medio por el que el contenido del pensamiento llega a ser sintetizado en "este ser para-sí incorpóreo e inmaterial". Pero no hay que interpretar que el "este" se refiera a un sujeto que siente y tiene certezas inmediatas, pues más bien se refiere al espíritu, que lo media todo y hasta a sí mismo (de modo que sintetiza todos los fenómenos del mundo). Es de este modo que aquella gran dificultad para la ciencia moderna: la oposición sujeto-objeto, puede quedar manifiesta y resuelta en la filosofía del espíritu en general, y en la estética hegeliana en particular. Las figuras de la religión y del arte (a parte de la filosofía, con su puesto principal de saber real) constituyen los modos principales mediante los cuales el espíritu se manifiesta para reconocerse. Muy diferente de la certeza sensible, la fenomenología del mundo espiritual y real se fija en estas valiosas figuras y reflexiona mucho sobre ellas para comprobar sus certezas.

Del proceso de valorización en la religión y en el arte, en tanto reconocimiento del espíritu

Cada cosa suele tener su valor en el mundo, y el sujeto que valora es espíritu en tanto ser-para-sí. Cualquier valor suyo y propio es producto o engendro espiritual. Podemos entenderlo de este modo: el valor de una cosa es una construcción social presupuesta para el sujeto individual. La comunidad establece

[6] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 21.

el contexto del sentido que tienen las cosas, y la valoración de un objeto particular es la determinación de su lugar con respecto a este sentido. Ahora bien, es mediante el arte, la religión y la filosofía que los valores de las cosas son reconocidos o evaluados con más claridad, razón y justicia.

a) El religioso realiza tal reconocimiento así: pone en relación su conciencia subjetiva con Dios, lo que significa ponerla en relación con la verdad espiritual y con lo esencial de la realidad.[7] Para él no existen muchas percepciones finitas y distintas enfrente de formas que se transforman, ni un mundo infinito cuya mutación perenne resulta inaprehensible. Dios o lo divino es el sentido del mundo y de la vida que apercibe. La religión le vincula con los que le rodean. Y es en relación con este sentido o esencia que la religión le da su valor a cada elemento del mundo: cualquier objeto particular obtiene un valor por su aportación y acercamiento a dicho sentido, o por su simetría con respecto a esa esencia a la que apunta. Ciertamente el valor resultante de la consideración personal del religioso podría ser ilusorio, de ahí que no sólo se requiera de un sujeto en cuanto sintiente de la fe y consciente de las certezas para hacer conscientes los valores y las esencias en la vida cotidiana, sino también de un sujeto que representa al mundo y piensa en su realidad.[8] De este modo, mediante el religioso y para él, la religión adquiere el carácter

[7] "La religión, en su concepto, es la *relación del sujeto, de la conciencia subjetiva con Dios, que es espíritu*". Esta relación es, pues, reflexiva. Se trata del espíritu frente a sí mismo. Resultado del desarrollo dialéctico y especulativo de la oposición sujeto-objeto. Es por eso que puede decirse que el sujeto del concepto de religión es el objeto del mismo: "Éste es el punto de vista del espíritu finito en la religión. Según su concepto, él es infinito; pero en cuanto espíritu que se diferencia de sí mismo, que se da conciencia en cuanto espíritu en su diferencia, en relación con otro, deviene para sí mismo algo limitado, finito, y, después de este punto de vista del espíritu finito, se ha de considerar la forma bajo la que su esencia es su objeto, a saber, la religión". (G. W. F. Hegel, *El concepto de religión*. México, FCE, 1986, pp. 119 -120.)

[8] "La religión es para todos los hombres; la religión no es filosofía, la cual no es para todos los hombres. La religión es el modo como todos los hombres se hacen conscientes de la verdad, y estos modos son especialmente el sentimiento, la representación y también el pensamiento espiritual". (*Ibid*., p. 121.)

omnisciente y omnipresente de lo divino.

b) Las obras de arte, que mantienen una estrecha relación con la religión en la concepción hegeliana, también implican un recogimiento que le otorga valor espiritual a las cosas. Establecen un sentido propio que llega a ser, en ocasiones, lo más importante en el mundo. Aunque pertenecientes a este mundo (como el artista y el espectador), estas obras gozan de cierta independencia. Al parecer, una vez terminado el trabajo del artista, la materia configurada obtiene una forma por sí misma clara y definida, que el espectador puede contemplar. Esta forma es una aparición fenoménica de la idea espiritual,[9] de modo que el sujeto espectador no se relaciona con ella como con una simple cosa que siente. Como sucede con la religión, también se requieren representaciones y pensamientos sobre el mundo para ligarse con la obra de arte y para encontrar el valor espiritual y la esencia que trae a este mundo.

El trabajo del artista hace de la naturaleza un artificio, y con este proceso le da un valor extra al resultado,[10] valor que, por lo menos idealmente, se concreta en el sentido de la idea espiritual, es decir, en la verdadera realidad de las cosas. Si la obra empieza como resultado del trabajo artesanal y termina como valor y esencia espiritual para el espectador, sólo es totalmente independiente del sujeto mientras pasa de ser una cosa a ser la otra (proceso que puede ser muy largo y que podemos llamar interpretación).

Las obras de arte son el resultado del trabajo de un ser que forma parte de aquello que muestra y lleva a la conciencia: "de

[9] "El arte es simplemente una forma en la que el espíritu se lleva a aparición fenoménica". (G. W. F. Hegel, "Introducción", en *Filosofía del arte o estética*, p. 53.)

[10] Las obras de arte en su verdadero sentido, aquel que las emparenta con la belleza, muestran claramente su valor, que no se reduce a la utilidad, como suele suceder con los objetos puramente naturales, los cuales sirven indistintamente para los propios fines de distintas sociedades, familias y personas. Es por eso que "se ha formado una ciencia de las sustancias naturales útiles, de los productos químicos, de las plantas, de los animales que sirven para la curación de las enfermedades; pero desde el punto de vista de lo *bello*, no se han clasificado ni apreciado los *reinos* de la naturaleza". (G. W. F. Hegel, *Estética*, p. 3. nota 1.) Una clasificación semejante carecería de criterio, no sería interesante para esta ciencia o filosofía del arte.

la esencia misma como espíritu", que es "lo verdadero del ser humano".[11] De ahí que sus obras sean universales[12] y se distingan de los objetos útiles, que sirven a intereses personales y que aplican sólo en circunstancias particulares y por determinado intervalo de tiempo. "El sujeto que contempla [lo bello artístico] no experimenta ninguna necesidad de poseerlo y de servirse de él".[13] Lo que así es contemplado no es como lo natural que está sometido a "la necesidad exterior, a la conexión y realización efectiva con otras existencias".[14] Sin embargo, a diferencia de Dios o lo divino, participa en el mismo mundo que lo natural, pues la obra de arte en sí misma no es pura idea, sino ideal: su generalidad no es separable de su individualidad concreta.

Crítica del valor del arte

Por otro lado, desde una perspectiva crítica y en cierta medida catastrófica, como la de Theodor Adorno, pareciera que sólo un milagro o una ilusión podrían impedir la subsunción abstracta y universalista del mundo entero, y con ello la imposición de los valores y el sentido del sujeto moderno y capitalista también a las obras de arte, pues, aunque "por sí misma, toda obra de arte

[11] G. W. F. Hegel, "Filosofía del espíritu", en *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, pp. 433-434, §377.

[12] La obra que podemos considerar como una manifestación del espíritu absoluto es un todo autónomo, continente de su propia finalidad y distinguible de lo meramente natural en tanto accede a la generalidad y universalidad. Es, pues, independiente del lugar y del tiempo en el que se presente, así como del yo o del sujeto que le percibe: "la *contemplación de lo bello* tiene algo de *liberal*; deja al objeto conservarse en su existencia libre e independiente". (G. W. F. Hegel, "De la idea de lo bello en general", en *Estética*, p. 39.) Dicha liberalidad permite en efecto una valoración certera de la belleza.

[13] G. W. F. Hegel, "De la idea de lo bello en general", en *Estética*, p. 39. Parece que se está de acuerdo con Kant en que el objeto del juicio de gusto mantiene cierta universalidad desinteresada, pero la universalidad conseguida es un producto del trabajador, en ocasiones genial. Aquello que quizá va más allá del interés por la existencia del objeto (es decir, por las utilidades que puede tener en tanto real) es la especulación del espíritu que se pone frente a sí mismo mediante sus obras, especulación que nos remite a la dialéctica hegeliana.

[14] G. W. F. Hegel, "Idea en general e ideal", en *Filosofía del arte o estética*, p. 125.

quiere la identidad consigo misma", "en la realidad empírica no se consigue porque se impone violentamente a todos los objetos la identidad con el sujeto",[15] y si es posible establecer un orden autónomo, independiente del que infunde el sujeto moderno a las cosas de este mundo, sólo sería "gracias a la separación respecto de la realidad empírica",[16] la que está llena de formas que se transforman.

II

En el apartado anterior hemos esbozado que, para la estética hegeliana, la religión y el arte llevan los fenómenos a la mediación racional. La experiencia sensible e inmediata de la conciencia y la realidad resultante, la de un mundo repleto y en constante movimiento, entran en el medio del espíritu, que le da sentido y valor a los contenidos experimentados.

Lo que sucede es que las manifestaciones artísticas del espíritu agregan a la realidad algo que mantiene cierta relación con la realidad toda, una proporción determinada, un orden verdadero y vinculante. Con el sentido de esta manifestación se orientan y valorizan los demás elementos del mundo. Así que la

[15] Theodor Adorno, *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004, p. 13.

[16] *Idem*. Si consideramos que la realidad de los objetos sólo es lo que es para mí, es decir, para el sujeto de las oraciones relativas a la percepción y la concepción del mundo, no habría por qué atribuir formas de transcurrir diferentes a los elementos objetivos de este último; su realidad es homogénea. La realidad del capital impone una mediación: todo queda subsumido por un mismo medio abstracto, pues los distintos objetos forman parte de algo que les determina por completo y desde su propia perspectiva, con su propio sentido y modo de ser: yo. Para saber el valor particular de un objeto cualquiera habría que preguntar por la finalidad o carácter de cada individuo, e iniciar el camino desventurado y equívoco de las conciencias singulares. Las obras de arte pierden su autonomía justo cuando esto sucede. Cada artista y cada espectador defienden su única y particular idea sobre la obra; y en tal situación, el trabajo espiritual ya no establece sentidos y valores realmente vinculantes (aunque la obra sea vinculante en tanto posee un valor de cambio, se ha perdido el sentido de su valor de uso y de su valor espiritual), entonces el sentido encarnado por la obra se pulveriza y los valores promovidos pierden la guía común.

tensión de estas manifestaciones con respecto al mundo afecta a la excesiva heteronomía de la realidad fenoménica inmediata, en tanto le da orden, razón y unidad. Aunque no permite la total absolución con respecto a lo accidental, de modo que también se da una tensión con la autonomía y libertad que el espíritu puede lograr en tanto absoluto.

Ahora bien, para comprender esta característica bivalente de las obras del espíritu, en este segundo apartado revisaremos la noción de belleza. El propósito no es caracterizar los estadios del ideal artístico en el relato hegeliano de la historia del arte, como ayudarnos de algunos conceptos que dirigen el relato para explicar el valor de las obras de arte. Al parecer, en este relato, lo bello artístico va diferenciándose de lo bello natural conforme el valor de la obra del artista tiende a la utilidad más que a la belleza, y el arte queda subsumido por la estética. Con este proceso, el valor del arte es salvado o recuperado por la filosofía. Podemos hablar de dos valores relacionados con el arte: el valor de belleza y el valor de utilidad,[17] y sólo es el último el que puede convertirse en puro interés económico muy fácilmente.

A nuestro parecer, la estética hegeliana distingue al ideal artístico de las condiciones actuales del arte, que no le resultan muy favorables. Fuera de la situación particular, "lo verdaderamente interesante, es lo realmente significativo en un hecho o una circunstancia, en un carácter, en el desarrollo o el desenlace de una acción",[18] y esto es lo que manifiesta el ideal.

[17] Hegel no utiliza estas nociones de valor para formular su teoría estética, sin embargo, están implicadas de alguna manera. Con "valor de belleza" pretendo acercar la noción de Benjamin de valor de culto a la teoría hegeliana; este valor sería el que obtiene un objeto por su íntima relación con el orden cultural subyacente. Con "valor de utilidad" me refiero a aquello que, del valor de exhibición benjaminiano, sirve para los fines capitalistas. Benjamin ha notado esta relación de la belleza con el valor de culto, sin abundar en el tema, que va más allá de sus propósitos. Así pues, dice que: "El significado de la apariencia bella tiene su fundamento en la época de la percepción aurática que se aproxima a su fin. La teoría estética que le corresponde alcanzó su versión más clara en Hegel". (Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003, p. 104, nota 10.)

[18] G. W. F. Hegel, *Estética*, p. 13. Lo realmente significativo no es exactamente lo mismo que la realidad significada, de modo que, si se supone que la segunda vale por su conversión en monedas, no es necesario suponer lo mismo en cuanto

Vinculación desinteresada de lo verdaderamente interesante o realmente significativo

El sentido de las obras de arte no es por completo identificable con los intereses de nadie, ni con los del artista. La figura resultante de la obra del artista es vinculante, sin embargo, nadie la encuentra del todo apropiada para sus propios fines, pues no es posible asignar una finalidad tan concreta a estos objetos, tal que asegure su utilidad. Aun si todas las representaciones y sentidos existentes concuerdan en ciertos aspectos, las interpretaciones suelen ser distintas, aunque sea por matices. Así que no pueden ser útiles y a la mano por completo, ni son del coleccionista y el consumidor solamente, como notaba Hume al reflexionar sobre la belleza;[19] de hecho, puede decirse que se consumen por sí mismas, casi sin ser tocadas: en la casa, el recinto, el altar, la plaza o el museo.

La obra de arte es "creación del espíritu", mediante el trabajo espiritual del artista. Esto explica el hecho de que "los cambios que hace sufrir a los objetos físicos", pertenecientes a la realidad empírica, lleven al espíritu a encontrar "de nuevo sus propias

a la primera: el significado de lo que es válido en un mundo por completo capitalista bien puede distanciarse de lo económico, por ejemplo, si este significado es asignado desde otro mundo, un mundo ideal. Un mundo ideal es algo ya acontecido y terminado de alguna manera, a la vez que posible. Podemos hablar de una vinculación desinteresada (entendiendo por interés la esperanza del valor económico) de lo verdaderamente interesante o realmente significativo (esto es lo espiritual), pues las obras de arte, siendo de carácter lúdico e ilusorio, ponen de relieve lo esencial de la realidad, de un modo más apropiado para la sensibilidad y la conciencia: "más vivo, más puro y claro del que puede encontrarse en los objetos de la naturaleza o los hechos de la vida real". (G. W. F. Hegel, "El arte como producto de la actividad humana", en *Estética*, p. 13.)

[19] "Esta observación se extiende [...] a cualquier obra de arte: su belleza es primeramente derivada de su utilidad, y de su conveniencia para el propósito con el que fueron diseñados. Pero ésta es una ventaja que sólo concierne al dueño, no hay nada que pueda interesar al espectador más que la simpatía" (T 2.2.5). De modo que el origen de la belleza no es la posesión del objeto como la capacidad de la imaginación para simpatizar con el dueño.

[20] G. W. F. Hegel, *Estética*, p. 15.

determinaciones".[20] Dichas determinaciones resultan interesantes para el espíritu en tanto espectador de sí mismo, ¿eso quiere decir que producen una valoración interesada del arte?, ¿la experiencia de la obra de arte puede tener un valor de cambio, es decir, utilidad para la valorización capitalista? La contemplación del sujeto puede pensarse como la esperanza de obtener un bien de lo espiritual o de sí mismo, y los bienes pueden convertirse en monedas y billetes muy fácilmente.

Por otro lado, las condiciones que permiten dicha conversión son determinantes, y, en el caso del ideal artístico, la libertad es una de ellas. Independientemente de las condiciones sociales y económicas del capitalismo, que ya cuentan con bastante fuerza y dominio en la época de Hegel, en la estética hegeliana el papel y el valor del arte es muy claro: "El arte se apodera de [lo verdaderamente interesante] y lo pone de relieve de modo bastante más vivo, más puro y claro del que puede encontrarse en los objetos de la naturaleza o los hechos de la vida real".[21] En este sentido, lo vinculante del arte se relaciona en cierta medida con la vivacidad, la pureza y la claridad, en tanto dichas características ponen de relieve algo verdaderamente interesante para la comunidad: la realización de su propia libertad.

Del valor de la belleza en la estética hegeliana

Se entiende por belleza la idea de aquello que es bello, a su vez, lo bello es concebido como el ideal o como la idea realizada en un objeto finito.[22] La verdadera y absoluta realidad de lo bello se manifiesta a los sentidos inmediatamente, y mediante el razonamiento a la conciencia.

La belleza no es una apariencia caprichosa. Por el contrario, el objeto bello está sujeto a leyes autónomas, de ahí que lo sensible se adecue a la idea que le corresponde en todo caso. De hecho,

[21] *Ibid.*, p. 13.

[22] "Lo *bello*, hemos dicho, es la *idea*, no la idea *abstracta*, anterior a su manifestación o no realizada; es la idea *concreta* o realizada, inseparable de la forma". (*Ibid.*, p. 36.) Esta "idea concreta" es el ideal, un modelo de perfección que no es irreal, cuya realidad consiste en ser una forma pura.

es en la apariencia o forma física del objeto donde se hace patente la belleza, pero también, y principalmente, en la idea o el concepto correspondiente.[23]

Todo cuanto existe no tiene, por tanto, de verdad, sino lo que la idea pasada al estado de existencia, porque la idea es la verdadera y absoluta realidad. Todo lo que aparece real a los sentidos y a la conciencia no es verdadero por este concepto, sino porque corresponde a la idea, porque la realiza. De otro modo, lo real es una pura apariencia.[24]

La idea es la unidad real del objeto,[25] por lo que no se pulveriza en las sensaciones que provoca o en las partes en que se divide, ni se pierde en sus transformaciones. En este sentido, la idea es la verdadera realidad del objeto y vale en tanto tal. Pero la verdad de los objetos implica de algún modo a todos sus elementos, es por ello que resulta muy difícil su comprobación y es fácilmente eclipsada por las apariencias. Sólo mediante una ciencia muy demandante es posible encontrar los elementos de los objetos que se mantienen y le dan sentido, pese a la complejidad que estos llegan a tener, en especial los que son bellos.[26] Y

[23] Si la flor más hermosa dejara de aparecer como tal flor, con tales características y cualidades que le conforman, también dejaría de ser bella; por otro lado, puede pensarse la belleza producida por sus características y cualidades, al grado de sentirla sin la necesidad de tener un ejemplar enfrente.

[24] G. W. F. Hegel, "De la idea de lo bello en general", en *Estética*, p. 37.

[25] "La *idea* es el fondo, la esencia misma de toda existencia, el tipo, la unidad real y viva, de que los objetos visibles no son sino la realización exterior". (*Idem*.)

[26] La ciencia de los objetos bellos es la filosofía del arte o estética, y demanda ciertas nociones, reflexiones y concepciones al pensamiento, así como un método y una lógica para llegar correctamente a lo esencial de su objeto, pero no demanda que, para comprender la verdad, tenga que desligarse lo esencial o el contenido espiritual de la representación externa del objeto, cual si fuera una simple apariencia alegórica. "Así la verdadera idea, la idea concreta, es la que reúne la totalidad de sus elementos desarrollados y manifestados por el conjunto de los seres". (G. W. F. Hegel, *Estética*, p. 37.) Entonces, la verdadera idea de la obra de arte reúne también los elementos accidentales y accesorios del objeto (pocos o nulos en realidad, por tratarse de un objeto bello), y así es como el devenir puede ser cristalizado. Es necesario, pues, lo uno con respecto a lo otro: la forma con respecto a lo que ésta contiene y lo contenido con respecto a su modelación física.

si nos fijamos en la idea de la obra de arte o en la obra en tanto ideal, es decir, en tanto es bella, la posibilidad de fallar en la concepción de la realidad del fenómeno disminuye, pues su apariencia resulta tan verdadera como poderosa.

Lo bello es una idea general y universal (al decir "lo bello" no hablamos de ningún objeto particular) que se realiza en ciertos fenómenos cuya idea aflora o brilla como lo verdadero. El objeto bello es, pues, aquel que permite que la verdad de las cosas aparezca tal cual, pero mediante cierta forma de ser perceptible para la sensación y para la conciencia; esta manifestación se llama bella y verdadera, es inseparable de cierta materialidad y finitud, aunque también de su espiritualidad y su esencia. La belleza o la idea de lo bello es la verdad y el fundamento espiritual de los efectos sensibles y psicológicos del objeto bello, mientras que estos últimos se caracterizan por su tendencia espiritual.

Entonces, el verdadero valor de la obra de arte particular se mide por el acercamiento que lleva a cabo de lo sensible a lo espiritual, es decir, de las sensaciones pasajeras al concepto de belleza. El concepto de belleza se lleva a cabo mediante el reconocimiento, y establece el sentido espiritual del arte. Con respecto a este sentido podemos llamar "valor de la belleza" al valor ideal del arte. Hagamos una rápida reconstrucción de este valor.

Los materiales naturales, que se encuentran dispersos en el mundo, son trabajados por el artista. Adquieren una ordenación armónica. La unidad armónica adquirida se convierte en un valor independiente del valor que de por sí tiene la materia no procesada. La materia procesada es exhibida e interpretada. Ya puede ser comprendida en el concepto de belleza. Y esto es lo verdaderamente interesante.

Ahora bien, el arte puede ser sublime, feo, grotesco, pop y hasta brutal, ¿qué tan bello es? y ¿qué tan seguros podemos estar de su belleza?, son preguntas muy difíciles de responder en un mundo moderno y capitalista, en el que el valor de la belleza no es necesario.

Al valor de la utilidad económica en el mundo del capital

La idea de libertad, que es hermana de la autonomía estética, se

formó al hilo del dominio, que la generalizó. Lo mismo sucede con las obras de arte. Cuanto más libres se hacían los fines exteriores, tanto más se organizaban al modo del dominio.[27]

Con la crítica a la economía política de Marx, podemos entender cómo opera este dominio generalizado que subsume el orden autónomo de las obras artísticas, junto con sus efectos sensibles e incluso su valor espiritual. El dominio sobre el arte puede entenderse como la subsunción del proceso de trabajo (tratándose en este caso del trabajo espiritual: creación y recreación o interpretación) por el proceso de valorización capitalista,[28] un valor que se fundamenta en la conveniencia para los sujetos. Siendo el placer lo más conveniente para estos sujetos, no habrá que pasar de lo inmediato para obtener lo que vale de tales obras, simplemente desear, emplazar y sentir, mecánicamente y sin importar la autonomía o liberalidad del objeto en cuestión.

Podemos decir que, en la modernidad capitalista, las principales utilidades de la obra de arte son utilidades relacionadas con la medición y el dominio de la sensibilidad: educación de los consumidores mediante lo sensible y placer de los sentidos. En un mundo por completo capitalista se consideran mer-

[27] Th. Adorno, "Desartifización del arte; crítica de la industria cultural", en *Teoría estética*, p. 31.

[28] El artista opone cierta resistencia a la ideología capitalista, por ejemplo, a la reducción del tiempo y los gastos del proceso de producción. No queda completamente determinado por "las *condiciones sociales* de trabajo [que] se presentan de manera intensa no sólo como fuerzas pertenecientes al *capital*, sino como fuerzas hostiles y avasalladoras, dirigidas contra el trabajador individual en interés del capitalista" (K. Marx, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización. Extractos del Manuscrito 1861-1863*. México, Itaca, 2005, p. 56.), lo cual no impide que el valor de la obra de dicho artista, una vez que su trabajo ha resultado algo distinto de sí mismo, sea subsumido formalmente por el valor económico. Habrá que preguntarnos en qué medida el trabajo del artista es subsumido realmente. Al respecto, Philip Ball apunta que: "La verdad —la sucia verdad, si se quiere— es que los nuevos colores para los artistas son desde hace tiempo un subproducto de procesos químicos industriales que se dirigen a un mercado mucho mayor. Sin el impulso de la maquinaria comercial, la producción de estos nuevos pigmentos hubiera sido sencillamente inviable". (Philip Ball, *La invención del color*. Madrid, FCE, 2003, p. 29.)

cancías, cuyo valor se traduce y se concreta en: valor de uso, valor de cambio y, a fin de cuentas, en dinero. Su espiritualidad se convierte en el ocultismo del fetiche. Mientras que el trabajo espiritual, considerado independientemente, va perdiendo el sentido.

El capitalista bárbaro, inculto e ignorante denunciará con vehemencia la inutilidad del artista. El artista es un trabajador que no puede ceder su libertad al proceso de producción, lo obstruye y hasta lo destruye caprichosamente. De igual forma, el capitalista tendrá que aceptar la importancia del arte al enterarse de cuánto cuestan esos objetos artísticos que sólo llegan a ser producidos mediante la libertad, así como de lo efectiva que puede ser la estética de un trabajador "inútil", pues educa las preferencias de los consumidores.

Sin embargo, en la estética hegeliana no es la valoración pura de lo económico la que declaró la muerte del arte, sino el desarrollo histórico de este tipo de obras, que van dejando su lugar importante en un mundo de formas que se transforman cada vez más rápido, y en una sociedad en la que el ideal de humanidad va en decadencia mientras las cosas son abstraídas por el valor económico.

Pero si el día de hoy llegamos a la abstracción dominante del dinero cuando pensamos en el sentido de las obras de arte, y pensamos casi de inmediato que la supuesta esencia de estas obras ha sido dominada por la lógica capitalista, esto es porque el valor de la belleza ha perdido su fuerza y su vinculación en el mundo del arte.

El relato del ocaso

Con base en el relato hegeliano podemos decir que, ya en la era del arte romántico, la obra de arte ha cambiado radicalmente: su importancia en tanto producción cultural e histórica pasó o es pasado. Con base en la crítica de la economía política que, en un mundo capitalista, el verdadero valor de la obra de arte es abstraído por la lógica del mercado.

Así sea únicamente en el concepto verdadero, el arte "eleva el alma por encima de la esfera habitual de sus pensamien-

tos; la predispone a resoluciones nobles y a acciones generosas, por la estrecha afinidad que existe entre los tres sentimientos y las tres ideas del bien, de lo bello y de lo divino".[29] El arte bello orienta las dimensiones de la moralidad y del ser en tanto tal, porque revela la armonía del mundo: representa para el espíritu la belleza que le corresponde. Sin embargo, en el momento romántico del relato, el arte y la belleza dejan de corresponderse a la perfección, contrario a lo que sucede entre lo bello y el concepto de belleza. Desde que el ideal alcanza su manifestación más acabada en la cultura de la Grecia clásica,[30] desde entonces, la armonía de la obra de arte empieza a dejar de ser muy obvia para la sensación y la conciencia, y las reglas y proporciones armónicas de la belleza, tan determinantes de la forma que adquiere la materia del artista. Las obras del artista, más que dirigirse a su propio destino se dirigen hacia el ocaso. Y este ocaso significa la absoluta libertad para el sujeto, para el artista y para el contemplador. Liberación incluso del arte. Una de las partes que permitía la peculiar armonía del ideal: lo sensible, retorna a su estado natural. Lo sensible es restituido al mundo de las constricciones, se difumina en el movimiento inmediato de las masas y entra al comercio de partículas y cuerpos. Así es como queda subsumido por las necesidades materiales y los gustos personales.

Ahora bien, en el último apartado plantearemos un modo de entender la recuperación de la estética hegeliana que lleva

[29] G. W. F. Hegel, "Objeto del arte", en *Estética*, p. 22.

[30] Las manifestaciones ideales alcanzaron la cima de armonía e unidad en una época de la historia: "Esta unidad, esta armonía perfecta de la idea y de su manifestación exterior, constituye la segunda forma del arte, *la forma clásica*". (G. W. F. Hegel, *Estética*, p. 111.) Pero algo cambió en la forma de ser de lo bello y de los objetos artísticos, tal que su relación con la filosofía también cambió. En la forma romántica, lo que se llama arte ya no corresponde con el concepto de belleza necesariamente. La garantía de la unión arte-belleza que asegura el concepto estético, lograda a la perfección en la Era Clásica, no incluye al objeto artístico de la Era Moderna. En el relato hegeliano de la historia del arte tal conclusión es necesaria, pues, para esta estética el verdadero objeto del arte es su destino: "representar la belleza, revelar esta armonía", y en el momento actual, es decir, en el momento de su enunciación, este destino ya se realizó, y hasta se ha gastado por las repetidas realizaciones.

a cabo Adorno. Pues, a nuestro parecer, se basa en lo espiritual del arte para realizar una estética crítica del mundo y la cultura capitalistas. En la estética hegeliana, el valor de la belleza va de las obras de arte al concepto de belleza, y el espíritu es supuesto del fenómeno artístico, el cual debe ser comprobado con las obras del artista y sobre todo mediante la filosofía del arte, pero, ¿esta comprobación aún es una tarea realmente significativa? Podemos decir que la teoría crítica recupera cierto valor de las obras de arte en un mundo capitalista, pero en tanto puede producir una contracultura ilustrada que mantenga tanto la realidad como la posibilidad del mundo en que vivimos.

III

La verdadera autonomía del arte consiste en la "unidad de lo general y lo individual".[31] Lo individual, aunque esté bien delimitado (como las obras de arte que establecen un campo de juego), entra en el mundo de las cosas que sirven, se gastan y se enfrentan en el tiempo. Quizá es por esta entrada que las industrias de la cultura han podido utilizar la verdad, gastar la generalidad y contrariar la singularidad de la obra de arte. Pero aquella verdadera autonomía es infundida en el objeto artístico por la vinculación de todos esos yoes o sujetos que conforman a la comunidad donde nace y tiene lugar la obra, es decir, gracias al trabajo espiritual del que resulta un ideal de humanidad, una idea liberal que compromete a todos los seres civilizados y formados como humanos. Sin embargo, ya para Hegel esa verdadera autonomía es del pasado.

Un poco más avanzados en la historia, la formación de la civilización más bien parece una deformación de barbarie. La crítica de Adorno a la autonomía del arte refuerza, comprueba y radicaliza la tesis hegeliana sobre el fin del arte. Llega a desvincular al arte de la filosofía. Siglo y medio después de que las limitantes del arte se anunciaran, se reafirma que la libertad

[31] G. W. F. Hegel, "Lo bello artístico en su objetividad", en *Filosofía del arte o estética*, p. 135.

humana es mejor mantenida entre los conceptos espirituales que entre los materiales del artista, y que su valor es más claro en el primer medio. La obra de arte pierde el sentido que por sí tuviera, esto es lo que Theodor Adorno llama la pérdida de la obviedad del arte: su propia ley ya parece un impulso ciego más que un resultado autoconsciente y listo para pasar al concepto filosófico.

La autonomía que el arte obtuvo, tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas, se nutría de la idea de humanidad, por lo que se tambaleó cuanto menos la sociedad se volvía humana. En el arte desaparecieron como consecuencia de su propia ley de movimiento los constituyentes procedentes del ideal de humanidad.[32]

¿Cuál sería el significado real y el valor verdaderamente interesante de la obra de arte? No puede ser aquello que le acerca al mundo natural, pues éste ha quedado subsumido por el capital del sujeto moderno. Debe ser, pues, lo que tiene de conceptual, pero el ideal de humanidad ya no figura entre sus conceptos.

Adorno niega la esperanza de volver a encontrar aquello que es verdaderamente interesante y realmente significativo, pues “la crítica de la cultura no puede ocultar [...] que, como supuso Hegel hace ciento cincuenta años, el arte podría haber entrado en la era de su ocaso”.[33] Pero en la *Filosofía del arte* parece quedar algún lugar para el valor espiritual del ideal, aunque este lugar sea abierto por una negación ingenua o por lo menos incierta:

> Hoy, la estética no tiene poder alguno sobre si será una necrología para el arte; pero no debe pronunciar su discurso fúnebre; no debe constatar el final, consolarse con lo pasado y pasarse a la barbarie [...] Aunque el arte haya sido suprimido, se suprima a sí mismo, perezca o continue desesperadamente, el contenido del arte pasado no tiene necesariamente que

[32] Th. Adorno, “Pérdida de la obviedad del arte”, en *Teoría estética*, p. 9.
[33] *Ibid*., p. 12.
[34] *Ibid*., p. 13.

> desaparecer. Podría sobrevivir al arte en una sociedad que se hubiera librado de la barbarie de su cultura.[34]

Aún vale la pena imaginar una sociedad "irreal" que signifique al arte fuera de los parámetros del mundo capitalista y su cultura bárbara. Podemos llamar a esto la esperanza de una ilusión. Esta esperanza no lleva el paso fuerte y decidido de la dialéctica hegeliana, que reafirma y asegura su objeto al pasar, pues surge de una dialéctica en la que los elementos se disuelven, se diluyen y se decomponen unos a otros. Viene de un camino en el que parece retrocederse más de lo que se avanza. Resulta, pues, una esperanza dudosa.

Si el destino del arte es manifestar la idea que constituye el fondo de las cosas de una forma sensible, la estética hegeliana, "la *filosofía del arte*, por consiguiente, tiene como principal objeto percibir, por el pensamiento abstracto, esta idea y su manifestación bajo la forma de lo bello en la historia de la humanidad",[35] lo cual es posible porque las verdaderas obras de arte desarrollan y llevan a cabo la mediación adecuada de lo que podría considerarse como opuesto e irreconciliable: el pensamiento abstracto y los hechos concretos. Podemos decir que esta capacidad de la obra resulta necesariamente de su belleza, que armoniza los contrarios. Y eso todavía vale. Aunque el arte haya pasado de moda y el artista se haya muerto, queda una muestra de la libertad: las ideas más abstractas del mundo se han manifestado como el hecho más concreto.

El objeto de la estética hegeliana se mantiene en un mundo en el que el relato de la belleza y su valor propio tienen que hacer cola con todos los demás objetos de la economía y el libre mercado. La teoría sobre el arte, y en ella (aunque diluida) la obra de arte, valen como un recurso para la crítica de la cultura capitalista. Aún significan a la verdadera realidad, aunque el contenido de esta verdad no sea tan puro. Y es quizá mediante recursos artificiosos que puede realizarse la ilusión de otro mundo menos bárbaro. No se trata, entonces, de volver a cerrar el concepto del arte y, habiendo encontrado su inmanente sistematicidad, pasar a lo que sigue, sino de someter a crítica estas nociones y

[35] G. W. F. Hegel, *Estética*, p. 282.

otras que sostienen a la ideología estética y capitalista.

El arte como prototipo del espíritu

El concepto de "bellas artes" o el de "arte", para los artistas, críticos, filósofos e historiadores de finales del siglo XVIII y principios del XIX parece estar muy bien definido.[36] La estética hegeliana retrabaja esta definición y la niega, no porque el objeto esté indeterminado, sino porque "todas las formas, como todas las ideas" en lo que se refiere al arte, "están al servicio del artista, cuyo talento y cuyo genio no se ven ya obligados a limitarse a una forma particular del arte".[37] Lo que sean las obras del artista se ha convertido en una cuestión más particular e individual que general y universal. Verdaderamente ya no parecen formar parte del reino independiente y privilegiado del espíritu. La libertad del espíritu parece negar la posibilidad de manifestar lo absoluto en una forma sensible.

Ahora bien, con Theodor Adorno podemos concebir a la obra de arte como una especie de mónada, y de este modo recuperamos su sentido espiritual y universal. "Su núcleo monadológico es su mediación respecto a la historia real. Podemos decir que éste es el contenido de las obras, y analizarlas es lo mismo que darse cuenta de la historia inmanente que acumulan".[38] Podemos concebir a las obras de arte como mundos autónomos que detienen experiencias históricas con su propio tiempo, pero que se detienen un poco antes de golpear en el mundo real; por eso, a la vez que puede haber empatía con el contenido de una obra, por ejemplo con el tema, carácter o situación que traiga a la mente una novela, no puede decirse que las situaciones sucedan o los personajes existan fuera del tiempo que transcurre en ella.

[36] Al respecto observa Larry Shiner: "Mientras que el siglo XVIII dividió la vieja idea de arte en bellas artes *versus* artesanía, el siglo XIX transformó las bellas artes en la reificación del "arte", un reino independiente y privilegiado del espíritu, la verdad y la creatividad". (Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*. Madrid, Paidós, 2004, p. 257.)

[37] G. W. F. Hegel, *Estética*, p. 280.

[38] Th. Adorno, *op. cit.*, p. 118.

Aunque a fin de cuentas se trate de una ilusión pasajera, "por no ser intercambiable, el arte, en virtud de su propia configuración, ha de servir como conciencia crítica a lo intercambiable".[39] Frente a lo que se intercambia y vale por su valor de cambio, se coloca el arte, que vale por sí mismo, aunque sea por un tiempo limitado y mientras es interpretado.

La detención de la obra es un instante que pasa y es sucedido por otro, así pasa con todos los objetos, pero con su aparición ha provocado una explosión: el espíritu rodea y despliega toda su potencia como hace la corriente del río al enfrentarse con una piedra. Inmediata y hasta simultánea al momento o instante estético, la realidad material cae y deforma, siempre puntualmente, lo que parecieran límites y formas claras. Los ojos físicos ven materia moviéndose, los oídos oyen los choques de la materia, pero también se observa y se oye un sentido que gusta y promete, que bien podría determinar la puntualidad de lo material con un orden específico, y alargar la inmediatez de lo sensible para comprender la realidad.

Conclusión

Aunque todos los cuerpos terminen por contradecirse unos a otros, por empalmarse o por transformarse como si su materia fuera de plastilina y su ley un juego sin sentido, al intervenir, el espíritu recorre el camino junto con las varias configuraciones u objetivaciones: puede expandirse para ser el éter que rodea al objeto, y presenciar aquellos intersticios que parecen escondidos por la multitud y la extensión de los cuerpos, antes de sus colisiones o en medio de ellas.

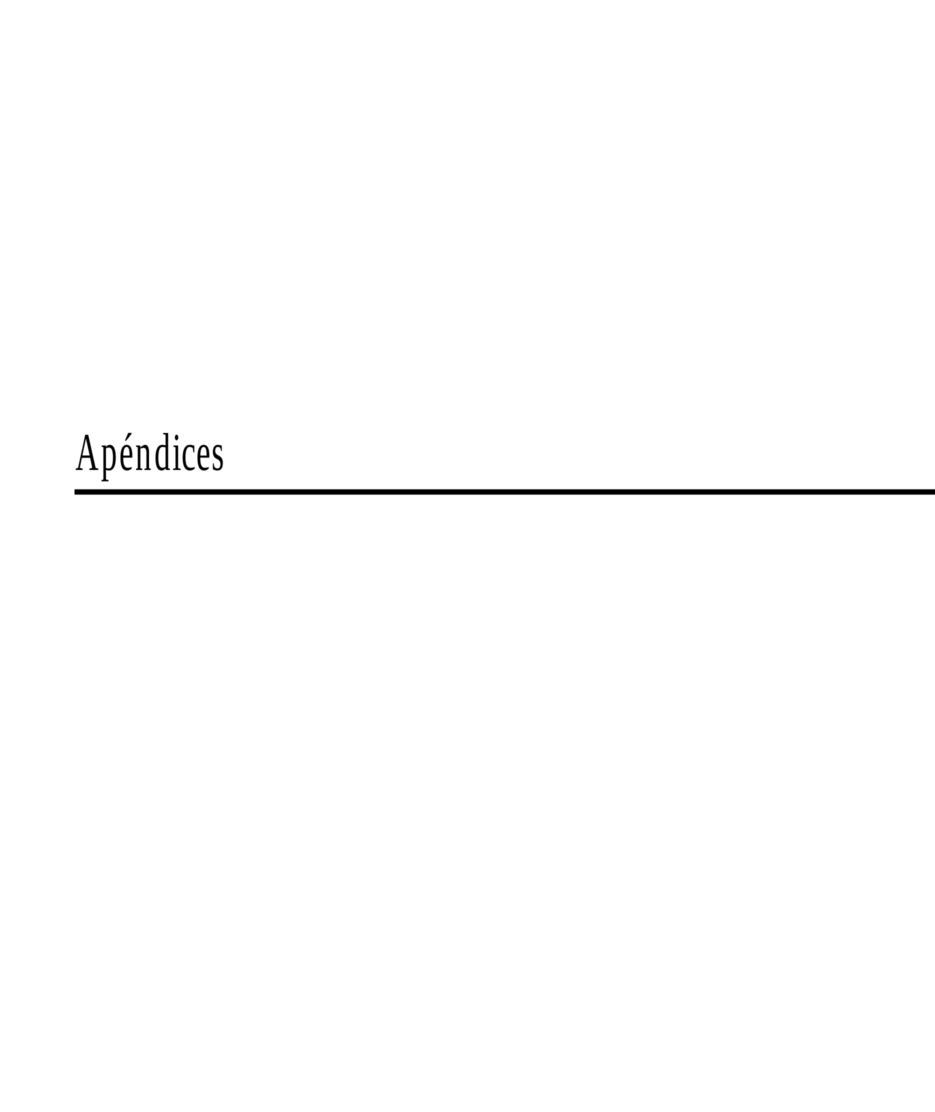
La mediación espiritual agrega el "más" a la experiencia de la pura materia. Es mediante esta experiencia aumentada que pueden relacionarse las distintas caras y reconocerse las verdaderas proporciones. Así pues, en la conciencia se conectan los distintos momentos dispersos en el tiempo, adquieren sentido y pueden ser valorados adecuadamente.

[39] *Ibid.*, p. 115.

La obra de arte pone una totalidad de sentido frente al espíritu, y de este modo niega la reducción que suele hacerse de todos los objetos del mundo. Pero este efecto es efímero y pasajero. Es más importante o interesante que el espíritu se activa y se llena de sentidos: "el crédito de las obras de arte se torna en préstamo de una praxis que todavía no ha comenzado y de la que nadie sabría si honra su propio cambio".[40] Sin saber bien para qué sirva, la chispa del arte penetra en el espíritu. El arte ocasiona en el espíritu un efecto parecido al de los fuegos artificiales en los ojos: después de tronar e iluminar el mundo se diluyen con las nubes del cielo, pero dejan una mancha que no se quita aunque cerremos los ojos. Desde una perspectiva crítica, la obra de arte no garantiza el bien de la humanidad ni mucho menos, pero permite, por lo menos, que el espíritu llegue a ser, en una era en la que esto último ya no es necesario, en la que ya no puede suponerse en todo caso: "No todo ente es espíritu, pero el arte es ente que llega a ser espíritu por medio de su configuración".[41]

[40] *Ibid.*, p. 116.
[41] *Ibid.*, p. 126.

Apéndices



Bibliografía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Obras completas

Werke: Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verwigten. Ed. de Philip Marheineke. Berlín, Ducker & Humblot, 1832-1845. 18 tt.

Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Ed. de Hermann Glockner. Stuttgart, Fromann, 1927-1930. 20 tt.

Sämiliche Werke. Kritische Ausgabe. Ed. de Georg Lasson *et al*. Leipzig, Meiner, 1911-1938. 30 tt.

Werke. Werkausgabe. Ed. de Eva Moldenhauer y Karl Michel. Suhrkamp, 1969-1972. 20 tt.

Obras principales en español

Ciencia de la lógica. Trad. de A. y R. Mondolfo. Buenos Aires, Solar, 1968.

Escritos de juventud. Trad. de Z. Szankay y J. M. Ripalda. Madrid, FCE, 1978.

Enciclopedia de las ciencias filosóficas. Trad. de Valls. Madrid, Alianza, 1997.

Fenomenología del espíritu. Trad. de Wenceslao Roces. México, FCE, 1966.

Fenomenología del espíritu. Trad. de Manuel Jiménez Redondo. Valencia, Pre-textos, 2006.

Lecciones sobre la filosofía de la historia universal. Trad. de José Gaos. Madrid, Tecnos, 2005.

Lecciones sobre estética. Trad. de A. Brotons. Madrid, Akal, 1989.
Estética. Trad. de Alfredo Llanos. Buenos Aires, Siglo XX, 1983.
Estética. Trad. de Raúl Gabás. Barcelona, Península, 1989. 2 tt.
Filosofía del arte o estética: verano de 1826. Apuntes de Friedrich Carl Hermann y Victor von Kehler. Trad. de Domingo Hernández Sánchez. Madrid, Abada Editores, 2006.

Referencias sobre estética hegeliana en español

BOWIE, A., *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid, Visor, 1999.
CORDUA, Carla, *Idea y figura: el concepto hegeliano de arte*. Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1979.
ESPIÑA, Yolanda, *La razón musical en Hegel*. Navarra, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Universidad de Navarra, 2002.
FRONDIZI, Risieri, *El ideal y su determinación como obra de arte en la estética de Hegel*. Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores, 1941.
GRAVE, Crescenciano, *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. México, UNAM, 2002.
INNERARITY, D., *Hegel y el romanticismo*. Madrid, Tecnos, 1993.
KAUFMANN, W., *Tragedia y filosofía*. Trad. de Salvador Olivo. Barcelona, Seix Barral, 1978.
LABRADA, María Antonia, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1990.
LLANOS, Alfredo, *Aproximación a la estética de Hegel*. Buenos Aires, Leviatán, 1980.
PIÉROLA, Raúl Alberto, *Hegel y la estética*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Filosofía, 1956.
RAMÍREZ LUQUE, Isabel, *Arte y belleza en la estética de Hegel*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1988.
TEYSSÈDRE, Bernard, *La estética de Hegel*. Buenos Aires, Siglo XX, 1974.

Referencias sobre estética hegeliana en inglés

BOWIE, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester, Manchester University Press, 1993.

BUNGAY, Stephen, *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*. Nueva York / Londres, Oxford University Press, 1984.

DESMOND, William, *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*. Albania, State University of New York Press, 1986.

ETTER, Brian K., *Between Transcendence and Historicism: The Ethical Nature of the Arts in Hegelian Aesthetics.* Albania, State University of New York Press, 2006.

FOWKES, William I., *A Hegelian Account of Contemporary Art*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

HENDRIX, John, *Aesthetics & the Philosophy of Spirit: From Plotinus to Schelling and Hegel*. Nueva York, Peter Lang, 2005.

KAMINSKY, Jack, *Hegel on Art: An Interpretation of Hegel's Aesthetics*. Nueva York, State University of New York, 1962.

KAUFMANN, Walter, "Hegel's Ideas about Tragedy", en Warren E. Steinkraus, ed., *New Studies in Hegel's Philosophy*. Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1971.

PAOLUCCI, Anne y Henry Paolucci, *Hegelian Literary Perspective*. Smyrna, Published for the Bagehot Council by Griffon House Publications, 2002.

PILLOW, Kirk, *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. Cambridge, MIT Press, 2000.

ROCHE, Mark William, *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*. Albany, State University of New York Press, 1998.

WICKS, Robert, "Hegel's Aesthetics: An Overview", en Frederick C. Beiser, ed., *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

WICKS, Robert, *Hegel's Theory of Aesthetic Judgment*. Nueva York, P. Lang, 1994.

Índice analítico

Índice general

Apéndices

Figuras. Estética y fenomenología en Hegel, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el mes de diciembre de 2009 en los talleres de la Editorial Publidisa Mexicana, S. A. de C. V., Calzada Chabacano 69, Planta Alta, Colonia Asturias, Deleg. Cuauhtémoc, 06850 México, D. F. Se tiraron 300 ejemplares en papel cultural de 75 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Elizabeth Díaz Salaberría, tipos Palatino 14, 10:12, 9:11 y 8:10 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Concepción Rodríguez Rivera, y el diseño de la cubierta fue realizado por Víctor Manuel Juárez Balvanera.

Colocar en el centro de la reflexión la desaparición del arte, esto es, otorgar por vía negativa una centralidad tal al producto más logrado de la cultura occidental, tiene una implicación de carácter metafísico en un sentido platónico: la obra se difumina en la permanencia mundana, e incluso pagana, de la percepción, de las certezas que emanan de la sensibilidad. En este sentido, no sólo es pertinente el estudio de la estética hegeliana, sino el de sus conexiones con las estéticas y poéticas posteriores al trabajo de síntesis radical y negativa que hace Hegel en *la Fenomenología del espíritu* y en obras orales que fueron transcritas por sus discípulos. Este libro contribuye a tal esfuerzo y es, además, un hito importante en la literatura corriente en lengua española. Se trata de un trabajo que se origina, en el marco de un proyecto de investigación de la UNAM sobre la historia de la estética, en una serie de Cátedras Extraordinarias que posteriormente se convirtieron en profundos y provocadores textos que sostienen tesis arriesgadas en la vertiente crítica de la filosofía contemporánea. Suma a lo anterior que es un libro, extraño en nuestro medio, que contiene referentes de investigación indispensables para el trabajo contemporáneo.

Espacio para el
codigo de barras
sin recuadro